أعلام المسلمين في العصر الحديث (٣١)

محمود محمد شاكر

الرجل والمنهج

عمر حسن القيام

دار البشير

مؤسسة الرسالة

محمود محمد شاكر

الرجل والمنهج

الطبعة الأولى

١٤١٧هـ - ١٩٩٧م

****

رقم التصنيف	٨١١,٠٠٩٢
المؤلف ومن هو في حكمه	عمر حسن القيام
عنوان المصنف	محمود محمد شاكر، الرجل والمنهج
الموضوع الرئيسي	١- الآداب
	٢- الأدباء - تراجم
رقم الإيداع	١٩٩٦/٩/١١٥٣
بيانات النشر	عمان : دار البشير

* تم إعداد بيانات الفهرسة الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

رقم الإجازة المتسلسل لدى دائرة المطبوعات والنشر ٩٠٦ / ٩ / ١٩٩٦

مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع

مؤسسة الرسالة / بيروت - شارع سوريا - بناية صمدي وصالحة
هاتف ٦٠٣٢٤٣ - ٨١٥١١٢ ص.ب ٧٤٦٠ برقياً: بيوشران

دار البشير

ص.ب (١٨٢٠٧٧) / (١٨٣٩٨٢)
هاتف: (٦٥٩٨٩١) / (٦٥٩٨٩٢)
فاكس: (٦٥٩٨٩٣) تلكس (٢٣٧٠٨) بشير
مركز جوهرة القدس التجاري / العبدلي
عمان - الأردن

Dar Al-Bashir
For Publishing & Distribution
Tel: (659891) / (659892)
Fax: (659893) / Tlx. (23708) Bashir
P.O.Box. (182077) / (183982)
Jerusalem Jewel Trade center Al-Abdali
Amman - Jordan

أعلام المسلمين في العصر الحديث ٣

محمود محمد شاكر

الرجل والمنهج

عمر حسن القيّام

مؤسسة الرسالة

دار البشير

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

إلى رجال الطائفة الظاهرة
حماة الإسلام وحراس العقيدة

مُقَدِّمَةُ النَّاشِر

الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله ﷺ وبعد:

فقد كُنْتُ ذكرتُ في تقديمي لكتاب العلاّمة «محمود محمد شاكر» «رسالة في الطريق إلى ثقافتنا» أَنَّ لآلِ شاكرٍ دَيْناً في عنق أهل الأدب واللغة، وأهل التفسير والحديث وأهل التاريخ والتراجم والأعلام.

ويسعدني جدّاً أن يكون بين صفوف الإخوة العاملين في المؤسسة من يُعَبّر عن صدق مشاعرنا واحترامنا وتقديرنا لأهل العلم «فالعلماء ورثة الأنبياء».

ويأتي نَشْرُنا لهذا الكتاب تعبيراً حقيقياً عن شعورنا تجاه هذه الأُسرة الكريمة، وتجاه «أعلام الأمة المعاصرين» الذين أفردنا لهم هذه السلسلة ضمن منشورات المؤسسة.

إنني أهدي هذا المُؤَلَّف لهذا العَلَم الكبير الذي ظلَّ رمزاً من رموز الأَصالة والتمسك بالهوية العَربية الإسلامية في وجه تيارات التغريب. عسى ولعل أَن يقبل هذا الجهد المتواضع، فأملي كبير أن نُوفيه بعض حقه، فنكون بذلك قد ساهمنا ولو بِجُهْدِ المقل في احترام علمائنا والله المستعان.

رضوان دعبول

المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم
ربِّ يَسِّــر وأَعِــنْ

هذه كلمةٌ مُقْتَضَبَةٌ كتبتُها مُعَرِّفاً بالمفكِّر الفَذِّ محمود محمد شاكر، أَحدِ أَركان الثقافة العربية الإسلامية في العصر الحديث، والناقِد الذي أَفْنى عُمُرَهُ في الذِّياد عن حياضِ هذه الثقافة، والعالِمِ الذي ما تراخَتْ له قَبْضَةٌ عن جَمْرِ هذا الكيان الثقافي العتيق. كتبتُها من خلال التوقُّفِ عند سيرته، والتفقُّهِ في منهجه، والإحاطةِ بمُجْملِ موقفه من مُعْضِلَةِ التفكير والتفسيرِ التي دُهِيَتْ بها الشخصية العربيةُ المُسْلمةُ في العصر الحديث. ومن ههنا يمكن الكتابةُ عن شاكرٍ في إطارِ أَعلام الفكر الإسلاميِّ المُعاصِر الذين اجتهدوا في قراءة الواقع وتفسيرِهِ من خلال أَدواتٍ نابعةٍ من صميم الثقافةِ العربية الإسلامية، بحيث نتجاوَزُ إطارَ الإسهام الفكريِّ السياسيِّ الذي يكون منبثقاً في أَغلب الأَحيانِ من أُطُرٍ تنظيميةٍ حركية.

حين صحَّت عزيمتي على دراسة شخصية شاكر والكشفِ عن منهجه في القراءةِ والتفسير والنقد كان الإطار الذي وضعته لذلك هو: «محمود محمد شاكر الناقد» الأَمر الذي يقتضي التوقُّفَ

عند أَغلب إنجازاته في النقد وقراءة التراث ونَشْرِه، وصراعه الفكري مع التيارات المعاصرة. وحين توغَّلتُ في ارتياد الآفاق المعرفية لشاكر وحاولتُ نَقْدَها والإبانةَ عنها، وَجَدْتُ نفسي أَمام ناقدٍ بعيدِ الغَوْرِ، واسعِ الآفاق، تَتَّسِمُ كتابتُه بالجَدَلِ والاعتراضِ، والإشارات الكثيرةِ إلى الظواهرِ، والدفاعِ المُسْتَبْسِلِ عن كيانٍ ثقافيٍّ متكاملٍ هو الثقافة العربيةُ الإسلاميةُ. فكان أَنْ عَدَلْتُ عن الخُطَّةِ السابقةِ، وأَجْمَعْتُ أَمري على الكَشْفِ عن منهج شاكرٍ من خلالِ موقفه من قضية الشعرِ الجاهليِّ بُغْيَةَ توفير أَكبر قَدْرٍ ممكن من التركيز والتحليل في الدراسة، مُحاولاً التيقُّظَ لحقِّ العلْمِ والدرس الأَدبيِّ المُنْصفِ الذي يُحاولُ أَن يقولَ ما لشاكرٍ وما عليه.

لقد كانت قضية الشعر الجاهلي إحدى القضايا الكبرى المؤثرة في بنية الثقافة العربية المعاصرة وقد أثارت جدلاً واسعاً بعد طروحات د. طه حسين في كتابه «في الشعر الجاهلي» عام ١٩٢٦. وكانت سبباً في وجود غير قليلٍ من الدراسات التي تصدَّت مباشرة لنقد مظاهر الخلل والزيف في تلك الطروحات. ويبدو أن شاكراً أدرك مبلغ التهافت الذي ركب آراء طه حسين، وأدرك أن وراء الأكَمَةِ ما وراءها، فقابل ذلك بالإهمال وربما بالازدراء حين رأى هذا النزقَ الفكريَّ الذي أطبق على قضية الشعر الجاهلي، وانحرف بها عن كونها قضية أدبية تعالج بالدراسة والتحليل والنقد، لتصبح دلالة على رؤية تزدري إِنجازات الأَسلاف ولا تصبر على سَبْرِ أَغوارها، واستخراج ما

فيها من رِكاز العلم والإبداع.

كان كتابُ ابن سَلَّام الجُمَحيِّ «طبقات فحول الشعراء» التربةَ التي بذر فيها شاكر البذور الأولى لآرائه المتعلقة بالشعر الجاهلي. ثم اتسع إطار البحث النظري فيما كتبه في «فصل في إعجاز القرآن» الذي قَدَّم به لكتاب «الظاهرة القرآنية» لصديقه مالك بن نَبي سنة ١٩٥٨، ثم كانت دراسته «نمط صعب ونمط مخيف» سنة ١٩٦٩، واحدةً من أدق إنجازاته النظرية والتطبيقية حول قضية الشعر الجاهلي، وعليها كان الاعتماد في المقام الأول في هذا البحث. وفي سنة ١٩٧٥ ألقى شاكر مجموعة من المُحاضرات في الشعر الجاهلي وغامر المغامرةَ الجريئةَ حين طلبَ أن يكون أَصلُ الأصولِ في دراسة الأدب والتاريخ معاً هو النظرَ في كتاب الله تعالى باعتباره حادثةً أدبيةً فريدةً في تاريخ البشرية، وتجلِّياً مُذْهِلاً للغة بحسب مفهوم الإعجاز.

ويَهْدِفُ هذا البحثُ إلى دراسة مُجمل الموقف النقدي لمحمود محمد شاكر من الشعر الجاهلي، وذلك بفحص أُصوله النظرية ودراسة جهوده التطبيقية في هذا المجال، والكشف عن مفهوم المنهج وضوابطه ومحدِّداته، ومدى سيطرة شاكر على مقولاته النظرية في المعالجة التطبيقية، وذلك ضمن إطارٍ تاريخي يحاول تحليلَ الظاهرةِ في سياقها، ويطمح إلى وَصْفِ قراءةِ شاكر ونقدِها من خلال علاقاتها مع القراءات الأخرى التي يكاد يَجْمَعُها الخروجُ على الطرائقِ النقديةِ الموروثةِ ولا سيما بعد انعطافها نحو البلاغة وقواعدها.

وكان لقلة الدراساتِ النقدية حول شاكر أَثَرٌ حقيقي في مبلغ الصعوبة التي واجهتني في كتابة هذا البحث الذي شَرَعْتُ فيه مُجرَّدا من العون النقدي. وكان لدراسة د. إحسان عباس «القوس العذراء» التي كَرَّم بها أُستاذَه شاكراً بمناسبة بلوغه السبعين فَضْلٌ سابغٌ على هذا البحث، وذلك بما حَفَلَتْ به من القِيَم النقدية الرَّصينة التي ثَبَّتَتْ قلبي وَمَنَحتني قدراً من التوازن تخلَّصْتُ به من نَشْوةِ الإعجاب العاطفي بشاكر، وأعانتني على تنظيم أفكاري حول دِقَّة إنجازات شاكر وكبيرِ محلِّه في العلم. ولقد كانت خسارة البحث كبيرة حين لم أُفِدْ إلا في الذَّماء الأخير مما كتبه العلاّمةُ إحسان عباس في سيرته الذاتية «غربة الراعي» حين قال: «لقد تعلمت من محمود، وغرفْتُ من علمه الغزير أَضعافَ ما قرأتُه وسمعتُه قبل لقائه.. وكان لقائي به فاتحةَ عَهْدٍ جديد في حياتي العلمية، والمِيزةُ الكبرى فيه أَنَّه ذو رأي عميقٍ واطلاعٍ واسع، وليس هنالك من هو أَقدرُ منه على فَضْح التفسيرات التي تُزَيِّفُ التاريخ والحقائق.. وكان محمود ولا يَزال يعتمد فَهْمَ الأَسبابِ ويُحسن رَبْطَ النتائجِ بها على نحو دقيقٍ مُتَفَرِّدٍ لم أجِدْهُ عند غيره». أما ما كتبه د. زكي نجيب محمود في مقالته «القوس العذراء» فهو تبجيل خالص يخلو من روح النقد، وأجود منه ما كتبه د. محمد مصطفى هدّاره في «القوس العذراء: رؤية في الإبداع الفني»، وأما دراسة د.عبدالعزيز الدسوقي «المتنبي بين محمود شاكر وطه حسين» فهي دراسة مضطربة ابتدأها الدسوقي مُسَبِّحاً بحَمْدِ شاكر وختمها

بما لفت إليه نَظَرَ القُرَّاءِ الذين لحظَ أحدهم أَنَّ الدراسة لا تَجْري على سَنَنِ النقد وضوابطه. ولم أَطَّلع إلاّ في مرحلةٍ متأخرة جدّاً على دراسة الأُستاذ محمود الرضواني: «أَبو فهر محمود محمد شاكر بين الدرس الأَدبي والتحقيق».

يتألف هذا البحث من أربعة فصول وخاتمة. وقفت في الفصل الأول عند معالم الشخصية ومسيرة الحياة لمحمود شاكر. وكنت حريصاً على رصد أكثر اللحظات دلالة على تكوينه العقلي وطبيعة تفكيره ضمن سياقٍ متكامل تُفْضي فيه الأَسباب إلى نتائجها. وحاولت تَتَبُّعَ إنجازاتِه العلمية في النقد والإِبداع وقراءة التراث ونشره.

ودرست في الفصل الثاني «مفهوم المنهج وأصوله النظرية»، وأَشَرْتُ إلى الظروف التاريخية التي برزت فيها مشكلة المنهج ومُعْضِلَةُ تفسير النص. وأَنَّ مفهوم المنهج عند شاكر مرتبطٌ بمحدِّدات وضوابطَ لم يلتفت إليها غيره أَدْنى التفات.

أما الفصل الثالث (تطبيق الأصول) فقد تتبعتُ فيه بإيجاز شديد تَجَلِّياتِ الأُصول النظرية عند شاكر واكتمالَها في دراسته للشعر الجاهلي وذلك من خلال الوقوف عند حدود فقه اللغة (الفيلولوجيا) باعتبارها عملاً تمهيدياً يسبقُ ذُرْوَةَ الفعالية النقدية: التفسير والحكم.

وفي الفصل الرابع «مداخل النص». حاولت الدلالة على المداخل الأَساسية التي قرأ بها شاكرٌ النصَّ واستنبط بوَساطِتها القِيَمَ الجماليةَ والأَخلاقيةَ التي أُودِعَتْ فيه.

وإذا كان الأَخفش قد قضى وفي نفسه شيءٌ من «حتّى»، فقد أَلقيتُ القَلَمَ وفي نفسي أَشياءُ من هذا البحثِ لم أَنْقَعْ منها الغُلَّةَ. ولعل صديقي الباحثَ الدؤوبَ إبراهيم الكوفحي يُطيق كتابة بحث يستدرك به أوجه القصور في أطروحته للدكتوراه «محمود محمد شاكر الأَديب الناقد» التي سَجَّلها في الجامعة الأردنية تحت إشرافِ الأُستاذ الدكتور إبراهيم السعافين.

هذا، ولقد كان أَصلُ هذا الكتاب بحثاً علمياً تقدَّمْتُ به لنيل الدرجة الجامعية الثانية «الماجستير» في قسم اللغة العربية في جامعة اليرموك / إربد/ بتاريخ ١١/ربيع الأول/١٤١٧هـ الموافق لـ٢٧/ ٧/ ١٩٩٦م، ولقد كان لأستاذي المشرف الدكتور خليل أبو رحمة يَدٌ لا تُكْفَرُ على هذا البحث الذي قرأه قِراءةً فاحصةً دقيقة أَنْبَهَني بها على جُمْلةِ أخطاءٍ كان بَقاؤها سَيَشينُ وجه البحث. ولن أنسى إخاءه الكريمَ وإفساحَه المجالَ أَمامي للتعبير عن قَناعاتي كما انتهيتُ حتى لو كانت مُخالفةً لوجهة نظره في المسألة.

وأيضاً، فقد حَظِيَ هذا البحث برضا كبير نُقَّادِ الأَدب العربي الأُستاذ العلاّمة الدكتور إحسان عباس: أَنْفَذِ العُلماءِ بصيرةً في قيمةِ إنجازات شاكر، والصديق الذي ظلَّ وفيّاً لشاكر رغم تَسَنُّمه ذُرى المجد الأدبيِّ. فقد ناقش الباحث بروحٍ نقديةٍ دقيقةٍ أَفادت الباحثَ والجمهور المُثَقَّفَ حين جعل يَكْشفُ عن مواطن الإجادةِ والزَّلل،ويقصُّ طرفاً ماتعاً من علاقته بشاكرٍ ممّا يُفيدُ البَحْثَ ويُثْريه، وحريٌّ به أَن يَفْعَلَ ذلك، فهو عالِمٌ رَكينٌ

حـريـصٌ علـى إفـادةِ البـاحثيـن والأَخْـذِ بـأَيـديهـم إلـى جَـوادِّ الصـواب، فلـه أعظـمُ الشكـر وأَنْبَـلُ الاحتـرام علـى قـراءتـه الدقيقة للبحثِ، وإفادته إيّايَ بغير قليلٍ من فوائده المتتابعة. كما أَتقدَّمُ بوافر التقدير من الأستاذ الدكتور يوسف بكّار عضو لجنة المناقشة على ما أَبداه من ملحوظاتٍ نقدية قَيِّمة.

أَشكـر جميـع أَسـاتـذتـي وأَصـدقـائـي الـذيـن أَفَـدْتُ مـن محاوراتهم ومكتباتِهم. وأَخُصُّ بالشكرِ الشيخ المحدث شعيب الأَرنؤوط والدكتور خليل الشيخ والصديق إبراهيم الكوفحي.

والحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات.

عُمر حسن القيّام

الأردن - إربـد

٤ ربيـع الثاني/ ١٤١٧هـ

١٩/ ٨/ ١٩٩٦

الفصل الأول

محمود محمد شاكر

معالم الشخصية ومسيرة الحياة

وُلِدَ محمودُ بنُ محمد شاكر بن أحمدَ بنِ عبد القادرِ في مدينةِ الإسكندرية ليلة الاثنين عاشِرَ المحرَّم سنة ١٣٢٧هـ الموافق للأَوَّلِ من شباط سنة ١٩٠٩م مُتَحَدِّراً من أُسْرَة أَبي علياءَ من أَشرافِ جِرْجا بصَعيدِ مِصْرَ، مُتَّصِلاً نِجارُهُ بنِجارٍ كريمٍ ينتهي إلى الإمام الحسين بن عليّ رِضْوانُ الله عليهما[١].

وُلِدَ محمودٌ لِعَلَمٍ من أَعلامِ هذا العَصْرِ؛ فأَبوهُ محمد شاكر (١٨٦٦-١٩٣٩) شخصيةٌ أَزهريَةٌ كبيرةٌ، وعالِمٌ مِصْريٌّ من كبار العلماء[٢]، وُلِدَ بجِرْجا، وحَفِظَ القرآنَ الكريمَ، «وفيها تلقَّى مبادىءَ التعليم، ثمَّ رحل إلى القاهرةِ حيثُ الأَزْهَرُ الشريفُ، فتلقَّى العِلْمَ عن كبارِ العلماءِ فيه في ذلك العَهْدِ، وفي سنة ١٨٩٠م عُيِّنَ أَميناً لِلْفَتْوى مع أستاذِه الشيخ العباسي المَهْديِّ مُفْتي الديار المصريةِ آنَذاك، ثم وَلِيَ مَنْصِبَ نائبِ مديرِ محكمةِ

---

(١) انظر سياقةَ نَسَبه في:
- دراسات عربية وإسلامية، مهداة إلى أَديب العربية الكبير: أَبي فِهْر محمود محمد شاكر، تحرير د. محمد رشاد سالم وآخرين، مطبعة المدني، القاهرة، ١٩٨٢، ص١٣ من المقدمة.
- الأَعلام، خير الدين الزِّركلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط: ٤، ١٩٧٩، ج٦ ص:١٥٦

(٢) مصادر الدراسة الأَدبية، يوسف أَسعد داغر، بلا تاريخ، ج٢ ص:٤٦٦.

القَلْيوبيّةِ سنة ١٨٩٤، ومكث فيه أَكْثَر من سِتٍّ سنوات إلى أَنْ صَدَر الأمرُ بتَعْيينِه قاضياً للقضاةِ في السودان سنة ١٩٠٠، حيث ظَلَّ في مَنْصبه إلى أَنْ أُعيدَ إلى مِصْرَ شيخاً لمعهد علماء الإسكندرية سنة ١٩٠٤م «فَبَعَثَ فيها نهضةً علميةً كانت فاتحةَ خيرٍ بما أجرى على المعهد المذكورِ من الإصلاحِ بما وَضَعَ له من أُسُس النظامِ، وأَدْخَلَ عليه من العلوم الحديثةِ[1]»، وبعد ذلك عُيِّن وكيلاً للجامع الأزهر سنة ١٩٠٩، وظَلَّ في مَنْصبهِ إلى أَن أُنْشِئَت الجمعيةُ التشريعيةُ سنة ١٩١٣، فَعُيِّن عضواً فيها، واعتَزَلَ من ذلك الوَقْتِ وظائفَ الحكومةِ[2].

أَصْهَرَ محمد شاكر إلى الشيخِ هارون عبد الرزاق (١٨٢٣-١٩١٨) أحد كبارِ علماءِ المذهب المالكي في مصر[3]. فرزقه الله سبعةَ أَولادٍ: أَربعةَ ذكور، وثلاثَ إناث، أَمَّا الإناثُ فلا أعرفُ من أَخبارِهِنَّ إلّا أَسماءَهُنَّ، خديجة، وعزيزة، وفاطمة.

وأَما الذكورُ فهم: أَحمدُ، وعليٌّ، ومحمّدٌ، ومحمودٌ. وإذا كانت شهرةُ الأَوّلِ والأَخير منهم قد طارت في الآفاقِ، فإنّ عليّاً ومحمداً لم يكونا كذلك، وكلُّ ما أَعرفُه من أَخبارِ عليٍّ أَنَّه

---

(١) المرجع نفسه والصفحة نفسها.

(٢) المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

(٣) الأعلام ٨:٦١، و«صحيح البخاري»، دار الجيل، بيروت، ج١ ص:٤ حيث ورد اسمُه في قائمة أَسماء العلماء الذين صَحَّحوا الكتابَ بأَمرٍ من السلطان عبد الحميد الثاني.

شارَكَ أَخاه أَحمدَ في التَّلْمذةِ على بَعْضِ علماءِ عصرِه وأنَّه شاركه في نشر «تفسير الجلالين»[(١)]، وأنَّه كان عضواً عاملاً في الحزب الوطني[(٢)]، أما محمدٌ فلا أَعرفُ عنه شيئاً[(٣)].

وكما اضطلع محمد شاكر بأعباء الإصلاح في الفِقْهِ والتشريعِ ونظامِ المحاكمِ والمعاهد اضطلع أَيضاً بأَعباءِ السياسةِ التي اضطرَبَ بها مَطْلَعُ هذا القَرْنِ، بل إنَّ عنايته بهذا الشأنِ دفعت بَعْضَ الباحثين إلى القولِ بأنَّه لا يَعْرِفُ «عالماً من عُلماءِ المسلمين في عصرِنا الحديثِ اشتغل بالسياسةِ وبَرَعَ فيها كما كان الشيخُ محمد شاكر، وكأنَّه - رحمه الله - خُلِق ليكون سياسياً. . .، ولا يطعنُ ذلك في عِلْمِه وفيما بذله للدين من جَهْدٍ، فإنَّه كان سياسياً ناجحاً وعالماً ناجحاً»[(٤)]. وبَحْسب الباحثِ للدلالةِ على ذلك الإشارةُ إلى الصلةِ التي كانت بَيْنَه وبين مصطفى كامل زعيم الحزب الوطنيِّ[(٥)] الذي كان ذا نَزْعةٍ

---

(١) صحيح ابن حبان، تحقيق شعيب الأَرنؤوط، مؤسسة الرسالة، ط٢، ١٩٩٣، ج١ ص: ٦٤ حيث كتب العلاّمةُ الأرنؤوط كلمةً في جهود أَحمد محمد شاكر العلمية، استوعبَ فيها أَغْلَبَ آثارِه ومنجزاتِهِ.

(٢) دراسات عربية وإسلامية: ١٤.

(٣) وَرَدَ ذِكْرُ محمد بن محمد شاكر في كلمة العزاء التي كُتِبت يوم وفاة محمد شاكر في مجلة «الرسالة» المجلَّد ٣١٣ (١٩٣٩) ص: ١٣٢٧.

(٤) «أَعلام النهضة الحديثة: محمد شاكر» محمد عبد الغني حسن، مجلة الكتاب، العدد (٢) ١٩٤٦، ص:٤٢٣.

(٥) دراسات عربية وإسلامية: ١٤.

توفيقيةٍ بين الدين والوطنيةِ[1]. ولمّا قامت الثورةُ المصرية سنة ١٩١٩م، ضربَ فيها محمد شاكر بسَهْم وافرٍ، بَيْدَ أَنَّ أَشْهَرَ مواقفِه السياسية هي المواقفُ التي صاحبت انهيارَ الخلافةِ الإسلامية سنة ١٩٢٤؛ فَقَدْ ناصَرَ حركة الكماليين في بُدُوِّ أَمْرِها، وأَحسَنَ الظنَّ بها، ورأى في رجالِها حُماةً للإسلام في أَنْقَرَةَ[2]، غَيْرَ أَنَّ هذه الحركةَ تكشَّفت عن أَسوأِ كارثةٍ حاقت بالعالم الإسلاميِّ: هَدْم الخلافةِ، وترسيخ الحياةِ العلمانيةِ، فأنكر محمد شاكر هذه الأوضاع سَخْطَةً لدينه، وتبرّأَ من فَعْلَتِهم هذه علانيةً بعد أن ناصَرَهم على رؤوس الأَشهادِ، وكتب مقالةً اعتذر فيها عن مواقفِهِ السابقةِ مُبَيِّناً الأَسبابَ التي دَعَتْهُ إلى شَدِّ أَزْرِ الكماليين فقال: «رَحِمَ الله زماناً كُنَّا نَعطفُ فيه على هذه الفئة إبّانَ تمرُّدها على السلطنةِ العثمانية وهي تُجالدُ مجالدةَ الأَبطالِ لِطَرْدِ الأَعداءِ من الأَناضول، والله يشهدُ أَنَّ الذي حَدا بنا إلى العَطْفِ على هؤلاء المتمرّدين إنَّما هو الإشفاقُ على الخِلافةِ

---

(١) لتفسير هذه النزعة انظر:
- الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر، د. محمد محمد حسين، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٧، ١٩٨٤، ج١ ص: ٢٢.
- التكوين التاريخي للأمة العربية، د.عبد العزيز الدُّوري، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٤، ص: ١٤٣.

(٢) الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر ٢: ٣٥. وقد سَخِر المُحَدِّثُ محمد زاهد الكوثري وكيلُ المَشْيَخَةِ الإسلامية في السلطنة العثمانية من هذه المقالات في فاتحة كتابه «الإشفاق على أحكام الطلاق» دار ابن زيدون، بيروت، بلا تاريخ، ص: ٧.

العُظْمى أَن تَمْتَدَّ إليها يَدُ المهانةِ والاستذلالِ، وهي البقيةُ الباقيةُ من مَجْدِ الإسلام وعَهْدِ النُّبوَّةِ الأوّلِ، عجيبٌ أمْرُ هؤلاءِ الذين تسلَّلوا في جُنْحِ الظلامِ كيف ارتدُّوا على أَدبارِهم يحاربون الإسلامَ بأَسوأ أداةٍ مَلَكَتْها أَيديهم في أَعزِّ عزيزٍ على العالم الإسلاميِّ وهو نظامُ الخلافةِ»[١].

---

(١) الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر ٢: ٤٢. ولم يكن محمد شاكر الوحيدَ الذي خُدِع بحركة كمال أتاتورك، فقد شاركه في ذلك معظم رجال الفكر والأدب والسياسة في هذا الموقفِ حين أمَّلوا في هذه الحركة خيراً، وانظر تتبُّعاً جَيِّداً لهذا الموضوع في الاتجاهات الوطنية ٢: ٢٥-٤٤. وقد حاول شيخ الإسلام في الدولة العثمانية العلاّمة مصطفى صبري أنْ يُكَفْكِفَ من غُلَواءِ هؤلاءِ وحماستِهم في كتابه «موقف العَقْلِ والعِلْمِ والعالَم من ربِّ العالمين وعباده المرسلين. ١: ٢٢-٢٣» ولكنهم أساؤوا به الظنَّ والقالةَ، وربما كان ذِكْرُ بعض أَبياتٍ من شعرِ شوقي ذا دلالةٍ على الموقفِ العام من تلك اللحظة التاريخية. يقول شوقي في ديوانه ١: ١٦٣.

قُـمْ نـادِ أَنْقَـرةَ وَقُـلِ يَهْنيـكِ ... مُلْكٌ بَنَيْتِ على سُيوفِ بنيكِ
يا دَوْلَةَ الحقِّ التي تاهَتْ على ... ركْنِ السِّماك برُكْنِها المَسْموكِ
لم يُنْقِذِ الإسلامَ أو يَرْفَعْ له ... رأساً سوى النَّفَرِ الأُلى رَفَعوكِ
ايُقالُ: فِتيانُ الحِمى بكِ قصَّروا ... أمْ ضَيَّعوا الحرماتِ أم خانوكِ؟
وهم الخِفافُ اليك كالأنصارِ إنْ ... قلَّ النَّصيرُ، وعَزَّ مَنْ يفديكِ

وحين ظهرت حقيقةُ الكماليين وهدموا الخلافة بكى شوقي هذا المعنى الإسلاميَّ الجليلَ فقال: ١: ١٠٥:

عادت أَغاني العُرْسِ رَجْعَ نُواحِ ... ونُعيـتِ بيـن معـالِـم الأفـراحِ
ضَجَّـت عليـك مـآذنٌ ومنـابـرٌ ... وبكَـتْ عليـكِ ممـالـكٌ ونَـواحِ
الهِنْـدُ والهـةٌ ومِصْـرُ حـزينـةٌ ... تبكـي عليـكِ بمَـدْمَـعٍ سَحَّـاحِ

عُرِفَ محمد شاكر بنزاهته ونَصَفَتِهِ في أقضيته والزُّهْدِ في الدنيا[١]، وذكر ولده أَحمد: أَنَّ أَحَدَ شيوخه حاوَرَ أَباه مرَّةً ليحمِلَه على شراء دارٍ لهم، فأَبى رحمه الله وقال له: إنَّما أُحسِنُ تَرْبيَتهم، ولهم رزْقهم عند الله[٢].

أَمَّا آثارُهُ العلميةُ فقد كانت قليلةً، وربما كان لأَحداثِ الحياةِ أَثَرٌ في انصرافه عن التصنيفِ، غَيْرَ أَنَّ له بَعْضَ الآثارِ العلميةِ كالإيضاحِ لمَتْنِ الإيساغوجي، والدروس الأَولية في العقائد الدينية، والسيرةِ النبويةِ، والقولِ الفَصْل في تَرْجمةِ القرآن، ووصايا الآباء للأَبناء[٣]. وذكر ولده أَحمد أَنَّه قرأَ لأَهلِ السودان صحيح البخاريِّ كُلَّه، وأَنَّه كان معنياً بالتحرُّرِ من سُلْطةِ المذاهبِ الفقهيةِ بحيث يتمُّ رَفْعُ الحَرَجِ الناشىء عن التقيُّدِ بمذهبٍ واحدٍ كالذي كان يحدثُ في مصر بسبب التزام المحاكم الشرعية بمذهب أَبي حنيفة رحمه الله، وأَنَّ ذلك قد لاقى قبولاً

= فامدَحْ على الحقِّ الرجالَ ولُمْهُمو أَو خَلِّ عَنْكَ مواقفَ النُّصاحِ

غير أَنَّ العَجَبَ لا ينقضي ممَّا كتبه الأُستاذُ العقَّادُ في تمجيدِ مصطفى كمالٍ بعد انكشافِ أمرِهِ، إذْ أَفرَطَ العقَّادُ في خَلْعِ صفاتِ النُّبْلِ والنبوغِ والعبقريةِ على هذا الطاغيةِ المفتونِ، انظر: ساعات بين الكتب، عباس محمود العقاد، المكتبة العصرية، بيروت، بلا تاريخ، ص: ٧٣٧.

(١) مصادر الدراسة الأَدبية: ٢: ٤٦٦.

(٢) «محمد شاكر»، أحمد محمد شاكر، المقتطف ٩٥ (١٩٣٩) ص: ٣٠٧.

(٣) مصادر الدراسة الأَدبية: ٢: ٤٦٦.

حَسَناً لدى أُستاذِهِ الحكيم محمد عبده مفتي الديار المصرية[1].

وفي سنة ١٩٣١، اعتزل محمد شاكر الدنيا، ثم أَقْعَدَهُ المرضُ في المَنْزِلِ. وألْزَمَهُ الفراشَ بعد إصابتِهِ بالفالج، فاحتَمَله - كما يقولُ ولده أحمد - صابراً مُحْتسِباً إلى أن فارق الدنيا يومَ الخميس الأول من جمادى الأولى سنة ١٣٥٨هـ الموافق للتاسع والعشرين من يونيه سنة ١٩٣٩ رحمه الله تعالى[2].

مضى محمد شاكر لِطَيَّتِهِ بَعْدَ أن تَرَكَ أَثَراً عظيماً في أَبنائِه، وربما كان التعريفُ الوجيز بشخصية أَحمد محمد شاكر مُفيداً في إلقاء الضوءِ على الأَثَرِ العميقِ لوالدِه في تكوينِ أَبنائِه وتثقيفِهِم وإنْشاءِ وَعْيٍ خِصْبٍ دقيقٍ بثقافتِهم وحضارتِهم ممَّا سَيُعينُ على

(١) «محمد شاكر» المقتطف ٩٥ (١٩٣٩) ص: ٣٠١. وقد شنَّ المُحدِّثُ محمد زاهد الكوثريُّ هجوماً عنيفاً على منهج الشيخ محمد شاكر في تعديلِ أوضاعِ القضاءِ واتَّهمه بالانخراطِ في المحافلِ الماسونية، ورأى في مشروعه نذيرَ شؤمٍ سيُفْضي إلى القضاءِ على المذاهب الفقهية كلِّها.

انظر: الإشفاق على أَحكام الطلاق: ٧.

وههنا شيءٌ يحسنُ الإشارةُ إليه وهو اختلافُ ابني شاكرٍ في الحكم على محمد عبده، فهذا أَحمد شاكر يُسمِّيه بالأُستاذ الحكيم وكذا فعل في كتابه «الكتاب والسنة»: ١٢، أَما محمود فهو يصفُه بأنَّه ذَنَب للاستعمارِ وماسونيٌّ كبير، انظر الحوار الذي أَجراه معه حسين أحمد أمين في كتابه: «في بيت أحمد أمين»، حسين أحمد أَمين، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط٢، ١٩٨٩، ص: ٢٩٠.

(٢) «محمد شاكر» المقتطف ٩٥ (١٩٣٩) ص: ٣٠٧.

تكوين فَهْمٍ أَفْضَلَ لمجموعِ الظروفِ التي نشأ فيها محمود محمد شاكر.

وُلد أَحمد بن محمد شاكر في القاهرة سنة ١٣٠٩هـ = ١٨٩٢م، وقد سمَّاه أَبوه «أَحمد شمس الأَئمة أَبو الأَشبال»[(١)] ولمّا صَدَر الأَمْرَ بتعيين والدِه قاضياً للقُضاةِ في السودان سنة ١٩٠٠م «رحل بولده إِلى هناك، وأَلحقه بكلية «غوردُن» فبقي تلميذاً بها حتى عاد أَبوه من السودان وتولَّى مَشْيخةَ علماءِ الإِسكندرية سنة ١٩٠٤، فألحقَ ولده من يومئذٍ بمعهد الإِسكندرية الذي يتولّاه»[(٢)].

كان أَحمد مُحِبّاً للأَدبِ والشعرِ في صَدْرِ شبابه، ثم مالَ إِلى علومِ السُّنَّة، وشجَّعه والدُهُ على ذلك، وكان له أعظمُ الأَثرِ في تكوينِ شخصيته وبناءِ ثقافتِهِ وعَقْلِهِ، «فقد قرأ له ولإِخوانه التفسيرَ مرَّتين: مرَّةً في تفسير البغويِّ، ومرَّة في تفسير النَّسفي، وقرأَ لهم صحيح مسلم، وسنن الترمذي، والشمائل[(٣)]، وبَعْضَ صحيح البخاري. وقرأ لهم في الأُصول(أصول الفقه): جمع الجوامع[(٤)]

---

(١) الأَعلام ١: ٢٥٣.

(٢) «أحمد محمد شاكر، إمام المحدّثين» محمود محمد شاكر، مجلة المجلة، العدد (١٩) ١٩٥٨، ص: ١١٩.

(٣) هو كتابُ الشمائل المحمدية والخصائل المصطفوية، للإمام الترمذي صاحب السُّنَن.

(٤) كتابٌ في أصولِ الفقه لتاج الدين السبكيِّ (٧٧١هـ) صاحب طبقات الشافعية الكبرى.

وشرح الأَسْنويِّ على المِنْهاج[1]، وقرأ لهم في المنطق شَرْحَ الخبيصي[2]، وقَرَأَ لهم في فقه الحنفية كتابَ الهداية[3] على طريقةِ السلفِ في استقلالِ الرأي، وحرية الفكر، ونَبْذِ العصبية لمذهبٍ مُعَيَّنٍ»[4].

---

(١) مختصر لطيف في أصولِ الفقه على مذهب الشافعية للقاضي ناصر الدين البيضاوي صاحب التفسيرِ المشهور. والأَسنوي هو: جمال الدين عبد الرحيم بن الحسن بن علي الأسنوي الشافعيّ ت(٧٧٢هـ).

(٢) هو شرح الخَبيصي على القُطبية، كتابٌ مشهورٌ في المنطق.

(٣) أشهر كتب الفقه الحنفي، صنَّفه الإمام برهان الدين المرغيناني (٥٩٣هـ) وللحنفية عنايةٌ فائقةٌ به.

(٤) المقتطف ٩٥ (١٩٣٩) ص:٣٠٦.

ولقد كان آلُ شاكرٍ يأْنَسون من أَنفُسِهم - بحقّ - فَقاهةً ودِرايةً تُعينُهم على الاجتهادِ فيما يَضْطلعون به من العلوم، ولقد خلفت خُلوفٌ أَساءَت فَهْمَ هذه الدعوةِ ونَبالَةَ قَدْرِ الدعاةِ إليها وتَقَعْدُدَهم في العِلْم، فكان أَنِ ابتُذِلَ مفهومُ «الاجتهاد» وادَّعاه كثيرٌ ممَّن يُحسنُ تَقْليبَ الأَوراقِ، وسرى هذا الداءُ الوبيلُ في شَتَّى أَنساقِ الثقافةِ العربية الإِسلامية، وتسوَّر مَرْتَبَتَهُ أُناسٌ ليسوا في ميزانِ العِلْم بشيءٍ، فانبثق سدُّ الاجتهاد،وسَأُضْرِبُ صَفْحاً عن التخبُّطاتِ التي وَقَعَ فيها كثيرٌ من المُتعالمين المسلمين لأُشيرَ إلى نموذج كتبه كاتبٌ علمانيٌّ بأسم«تدوين السنَّة»،وهو كتابٌ غايةٌ في التطرُّف وآيةٌ في الدلالةِ على قلَّةِ حَظِّ صاحبه من العِلْم، ومع ذلك يأتي باحثٌ مشهورٌ هو الدكتور حسن حنفي، فيقدِّمُ الكتابَ على صفحات مجلة (الناقد) العدد (٧٩) ١٩٩٥ ويجعله من بابةِ الاجتهادِ المأجورِ فاعِلُه، وهذا من هَوانِ مفهوم «الاجتهاد» في هذه الثقافةِ المعاصرةِ المنكوبةِ، وقديماً قال =

وحين انتقل والدُه إلى القاهرةِ سنة ١٩٠٩م التحق أحمد وأَخوه عليٌّ بالأَزهرِ «فكانت إقامتُه بالقاهرةِ بَدْءَ عَهْدٍ جديدٍ في حياته، فاتَّصل بعلمائِها ورجالِها، وكان من التوفيق أَنْ حَضَرَ من المغربِ الأَقْصى السيد عبد الله بن إِدريس السنوسيُّ عالمُ المغربِ ومحدِّثُها فتلقَّى عنه طائفةً كبيرةً من صحيح البُخاريِّ، وأَجازه[1] هو وأَخاه بروايةِ البخاري وباقي الكُتبِ الستَّةِ[2]، ولقي

= الإِمامُ الشافعيُّ في كتابِه «إِبطال الاستحسان»: «ولا ينبغي للمفتي أَن يُفْتيَ أَحداً إِلاّ متى يجمع أَن يكونَ عالماً عِلْمَ الكتابِ وعِلْمَ ناسخه ومنسوخِه، وخاصِّه وعامِّه وأَدبه، وعالماً بسُنَنِ رسولِ الله ﷺ، وأقاويل أَهلِ العِلْمِ قديماً وحديثاً، وعالماً بلسانِ العرب، عاقلاً يُمَيِّزُ بين المُشْتَبه، ويعقلُ القياس» (الأم: ٨: ٣٠١-٣٠٢). ومِثْلُه قولُ الحافِظ العَلَم ابنِ حزم: «وأَما مَنْ وَسَمَ اسمَه باسمِ العِلْمِ والفِقْهِ وهو جاهلٌ للنحو واللغةِ، فحرامٌ عليه أَن يُفْتيَ في دين الله بكلمةٍ، وحرامٌ على المسلمين أن يَسْتَفْتُوه؛ لأنه لا عِلْمَ له باللسانِ الذي خاطبنا الله به» (رسائل ابن حزم ٣: ١٦٢)، وسأذكر في هذا الفصل كلمة د. إحسان عباس في الشعر العربي الحديثِ وكَوْنِه اجتهادَ حَفْنَةٍ من تلاميذِ المدارس شَدَوْا شيئاً من الشعر الإنجليزي الحديثِ.

(١) الإِجازةُ: إِحدى طرقِ تَحمُّلِ العِلْمِ، وهي جائزةٌ عند جمهور العلماءِ، وانظر تفصيلَ القول فيها في «الباعث الحثيث»: لابن كثير، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١ ١٩٨٣ ص: ١١٤.

(٢) كذا قال محمود. والذي ذكره أحمد: كُتُبِ السنَّة بالنونِ، انظر: نَقْد النسخةِ اليونينية من صحيح البخاري، أَحمد محمد شاكر مقدّمة صحيح البخاري ١: ١٤.

بها أيضاً الشَّيْخَ محمد بن الأَمين الشَّنْقيطي، فأَخذ عنه «بلوغ المرام»[1] وأَجازه به وبالكُتُبِ الستَّةِ، ولقي أَيضاً في القاهرةِ من علماء السُّنةِ الشَّيخ طاهر الجزائريَّ عالمَ سورية المُتَنَقِّل، والسيد محمد رشيد رضا صاحب «المنار».

وفي سنة ١٩١٧ حاز أَحمد شاكر على الشهادة العالِمية (بكسر اللام) من الأَزهرِ، وعُيِّنَ في بَعْضِ الوظائفِ، ثم أصبح قاضياً إِلى سنة ١٩٥١، فرئيساً للمحكمةِ الشرعية العليا، ثم أُحيلَ إِلى المعاشِ، ولم ينقطع خلالَ هذه المرحلةِ عن التأليف والنَّشْر، وكانت مؤلفاتُه وتعليقاتُه على الكُتبِ التي يضطلع بنَشْرِها صراعاً علنياً مع دعاةِ العلمانيةِ، فهاجم بلا هوادةٍ القوانين الوضعيةَ وخَلَصَ إِلى أَنَّها كُفْرٌ بَواحٌ لا يَسَعُ أحداً من الناس أن يتحاكم إِليها إلاّ مُكْرَهاً وأَنَّ على كلِّ مسلم أن يبذَل جَهْدَه في سبيلِ الانعتاقِ من رَبْقَتِها[2]، وكان لأَفكاره وفتاواهُ آثار

---

(١) هو مجموعٌ محرَّرٌ لأَحاديثِ الأَحكام جَمَعُه الحافظ ابن حجرٍ العسقلانيُّ (ت: ٨٥٢هـ) وشرحه باستيعابٍ بالغٍ العلامةُ محمد بن إِسماعيل الصنعاني (١١٨٢هـ) في كتابه «سبل السلام».

(٢) جُمِعت أفكار أَحمد محمد شاكر وفتاواه في الكتابَيْن التالِيَيْن:
- كلمة الحقِّ، أَحمد محمد شاكِر، قدَّم له عبد السلام هارون، مكتبة السنة، مصر، ط٢، ١٩٨٨.
- حكم الجاهلية، أحمد محمد شاكر، دار الاستقامة، مصر، ط١، ١٩٩٢.

وانظر الأصول الشرعية لهذه الفتاوى في:
- تفسير القرآن العظيم لابن كثير، دار الخير، بيروت، ط١=

واضحةٌ في مجريات الحياةِ السياسيةِ المعاصرةِ في العالم الإسلاميّ بعد أَن أصبحت هذه الفتاوى مُحَرِّضاً أصيلاً لبعضِ الجماعاتِ الإسلاميةِ التي أَعلنت الثورة على الحياة العلمانيةِ وحُماتِها[1]، ولم يألُ أحمد جَهْداً في نَقْدِ النُّظُم الأَخلاقيةِ والقانونيةِ والاجتماعيةِ والثقافيةِ والسياسيةِ المنبثقةِ عن الحياةِ العلمانيةِ وذلك ضمن المعايير الشرعيةِ التي بلغ في فَهْمِ دلالاتِها مَبْلغاً أقرَّ به غيرُ واحدٍ من أَهْلِ العِلْمِ، وهو ممَّا لا يَخْفى على مَنْ يُطالعُ مصنَّفاتِهِ وتَعْليقاتِهِ[2].

كان أحمد شاكر يسلُكُ مَسْلَكَ الاجتهادِ في فَتاواه وتصانيفِهِ، وقد وَرِثَ هذه الروحَ عن والدِهِ كما سبقت الإشارةُ إليه، وكتابُه «نظامُ الطلاق في الإسلام» من أدلِّ الشواهد على ذلك[3]، وكان

= ١٩٩٠، ج٢ ص: ٧٧.
- صحيح مسلم بشرح النووي دار الخير، بيروت، ط١، ١٩٩٤، ج١٢ ص: ٥٣٩.

(١) انظر : الحريات العامة في الدولةِ الإسلاميةِ، راشد الغنوشي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ١٩٩٣، ص: ٢٨٠.

(٢) لم يكن أحمد شاكر وحيداً في مواجهة العلمانية، فقد شاركه في ذلك المُحدِّثُ محمد زاهد الكوثري، ومحمد حامد الفَقي، ومحمد بن الأَمين الشَّنْقيطي، وسيد قطب، وغيرهم ممَّن سَبَروا الطرحَ العلمانيَّ وخطورتَه على العقائدِ والأَخلاقِ وخُروجَه عن صراط الله المستقيم.

(٣) كتابُ «نظام الطلاق في الإسلام» كتابٌ تابَعَ فيه أَحمد شاكر شيخَ الإسلام ابن تيمية في مسألة الطلاقِ المشهورة وهي: أنَّ طلاقَ =

لا يُجيزُ لعالمٍ أنْ يُقَلِّدَ عالماً متأثِّراً خُطى ابن حَزْمٍ إمامِ أَهْلِ الظاهرِ[1]، وربما كان هذا من أَسباب حِرْصِه على نَشْرِ تراث ابن حَزْمٍ في الفِقْهِ وأُصوله، فاضطلع بنَشْرِ أَعظمِ كتابين له: «المُحلَّى» و«الإِحكام في أُصول الأَحكام»، وكثيرةٌ هي المواطنُ التي كان أَحمد شاكر يُبْدي إعجابَه الشديدَ بها ولا سيَّما في «المُحلَّى» مع حِرْصٍ بالغٍ على نَقْدِ الفُهوم الشاذةِ التي هي من مقتضياتِ الفَهْم الظاهري للنصّ الذي يَطَّرِحُ القياسَ، ويعتمدُ اعتماداً كبيراً على

= الثلاث يقع طلقةً واحدةً، وهي المسألةُ التي أنكرها فقهاءُ المذاهب على ابن تيمية. والذي عليه أَهلُ التحقيق أنَّها مسألةٌ تتجاذَبُها الأَدِلَّةُ بحيث يسوغُ فيها الاجتهاد، يقول المحدِّثُ العلامةُ بدر الدين العَيْنيُّ الحنفيُّ في تبرئة ساحة ابن تيمية ممَّا رُمِيَ به: «ولم يكن بحثُه فيما صَدَر عنه في مسألةِ الزيارة والطلاق إلاّ عن اجتهادٍ سائغٍ بالاتفاقِ، والمجتهدُ في الحالتين مأجورٌ مُثابٌ». انظر: الرد الوافر، ابن ناصر الدين الدمشقي، تحقيق زهير الشاويش، المكتب الإسلامي، ط:٣، ١٩٩١، ص:٢٦٢ وعليه، فلم يكُ سائغاً ذلك الهجومُ العنيفُ الذي شنَّه الشيخ الكوثري على أحمد شاكر في صَدْرِ كتابه «الإشفاق على أحكام الطلاق»، وكذا القولُ في تلك التُّهَم التي أَلصقها بالشيخ أَحمد شاكر على الرغم من جلالةِ قَدْرِ الكوثريِّ وسعة دائرته في العِلْمِ، ووقوفِه في وَجْهِ الطغاةِ الكماليين.

(١) أَطال ابنُ حزمٍ النَّفَسَ في إبطالِ التقليد في غير موطنٍ من مصنفاته، انظر مثلاً:

- الإحكام في أصول الأَحكام، ابن حزم الأندلسي، تحقيق أحمد محمد شاكر، قدَّم له د. إحسان عباس دار الآفاق، بيروت، ط:٢، ١٩٨٣، ج٦ ص:٥٩-١٥٠.

الصِّيَغِ العموميةِ في الكتابِ والسُّنَّةِ، وبراءة الذمةِ من التكليف واستصحابِ الحال.

أَما جهودُ أَحمد شاكر في نَشْرِ التراثِ فقد كانت متنوِّعةً تنوُّعَ ثقافتِه، ويَلْحَظُ المُتتبِّعُ لجهوده أنَّ له يداً باسطةً في غير عِلْمٍ من عُلومِ الثقافةِ العربيةِ الإسلاميةِ من فقهٍ وأُصولٍ وتَفْسيرٍ وحديثٍ، وعربيةٍ وأَدَبٍ، وكانت «الرسالةُ» للإمام الشافعيِّ اوَّلَ كتابٍ نَشَرَهُ أحمدُ شاكر سنة ١٩٣٩ وفيه أَبانَ عن عِلْمٍ غزيرٍ بنُصوصِ الشافعيِّ ولغتِهِ الغامضةِ ودلالات أَلفاظه، وكَشَفَ عن أَداةٍ متينةٍ في قراءةِ التراثِ وشَرْحِهِ واستغلالٍ مُبْدِعٍ لإمكاناته في اللغةِ والفِقْهِ والحديثِ في تَنْويرِ النَّصِّ القديم وإماطةِ اللثامِ عن أَسرارِهِ وخَفاياه.

ثم شرع في نَشْرِ كتاب سنن الترمذي، فنشر منه مجلَّدَيْن ولم يُتِمَّه[1]، وحلاَّهما بتعليقاتٍ علميةٍ نفيسةٍ قَرَّبَت مآخذَ الكتابِ ونبَّهت على ما فيه من الأَخطاءِ ولا سيَّما فيما يتعلَّق بدرجة الحديث من حيث القوَّةُ والضَّعْفُ، ثم شارك محمد حامد الفَقي في نَشْرِ مختصر سُنَن أَبي داود للحافظ المنذريِّ، وتَذْييله بكتابَيْ: «تهذيب سنن أَبي داود وإيضاحِ عِلَله ومشكلاتِه» للحافِظ ابن قَيِّم الجوزية، و«معالِم السنن» للخَطَّابيِّ.

---

(١) نشر محمد فؤاد عبد الباقي المجلَّد الثالث، ونَشَر إبراهيم عطوة المجلّدين الرابع والخامسَ غير أَن عَمَلهُما - وبخاصة عمل الأَخير منهما - ليس بشيءٍ إذا ما وُوزِنَ بعمل أحمد شاكر.

ونَشَر أَحمد شاكر كتابَ «جِماع العلم» للشافعيِّ، والجُزْءَ الأوَّل من صحيح ابن حبَّان وحلاَّه بتعليقاتٍ نفيسةٍ ممَّا يَتَّصلُ بحياتِنا المعاصرةِ[(١)]، وعمد إلى تفسير ابن كثير فاختصره وحرَّره ونَشَر منه مجلَّدين فقط وسمَّاه «عُمْدَة التفسير» وسلك في اختصارِه مسلكاً بديعاً أَعْجَزَ به اللاحقيه ممَّن تصدَّى لاختصار هذا الكتابِ النفيس كالرِّفاعيِّ محمد نَسيب، والصابوني محمد علي اللَّذَيْن جرَّدا الكتابَ من الروحِ النقديةِ التي تَتَّسِمُ بها مصنَّفات ابن كثير، فعادَ الكتابُ بعد اختصارِه فَحْمَةً خامدةً بعد تجريدِه من «الموقف» بمعناه النقدي الذي يمنح الكتابةَ أَصالتَها ونُبْلَها وقيمتَها.

ونَشَر أَحمد شاكر كتابَ «الخراج» ليحيى بن آدم القُرشيِّ، وتكلَّم على أَسانيدِه وخَرَّج أَحاديثَه وقَرَّبَ مآخِذَهُ بشَرْحِ غريبه، وتوخي الدقَّة في قراءته وهذا هو الشأنُ فيما ينشره أَبناءُ شاكر من تراثٍ حيثُ التدقيقُ البالغُ في قراءة المخطوطاتِ القديمةِ بُغْيَةَ نَشْرِ الكتابِ على هيئةٍ هي أَقربُ الهيئات إلى الأَصْلِ الذي أَراده المؤلِّفُ، وهي الصناعةُ التي ابتُذِلَتْ في عصرنا هذا حين أَقْدَمَ

---

(١) انظر مثلاً الصفحات: ١٥٧، ١٩٦، ٢٠٠ ففيها نَقْدٌ لبعضِ الأوضاع الشاذة، وربما كان هذا المنهج من أَهم ما يمتاز به أَحمد شاكر، فهو يبثُّ الحياةَ في النصوصِ القديمةِ ويوجِّه الدلالات على ما تقتضيه المعايير الشرعية بحسب ما يؤدِّيه إليه اجتهاده.
وقد نَهَدَ لصحيح ابن حِبَّان شيخي المحدِّث شعيب الأرنؤوط فنشره في ثمانية عشر مجلَّداً.

عليها مَنْ لا يُحْسنُ قراءة المطبوعِ فَضْلاً عن المخطوطِ فازداد الأَمرُ ضِغْثاً على إبَّالة[1]، واختفى الإِحساسُ بالمسؤوليةِ العلمية إزاء هذا التراث العظيم، فلم يعد غَريباً أَن تَجدَ من ينتمي إلى عِلْم التحقيق ونَشْر التراث من خلال نَشْرِ رسالةِ: «القَذاذة في حُكْم الاستعاذة» أو «القول المَسْموع في الفَرْقِ بين البوع والكرسوع» أَو ما شابَه ذلك من الأَوراق التي لا تُكَلِّفُ ناشِرَها إلاّ أنّ يَضَعَ اسمَه عليها، وأَمَّا التنطُّح للآثارِ العلمية النفيسةِ العظيمةِ التي تحتاجُ إلى طاقاتٍ علمية ومعرفية فالقائمون به أَفرادٌ قليلون بخلاف أولئك الذين تَفورُ الأَرْضُ بهم.

ونَشَر «أَحمد شاكر» شَرْحَ العقيدة الطحاوية، لابن أَبي العِزِّ الحنفيّ، وهو كتابٌ جليلُ القَدْرِ حافلٌ بالفوائدِ العلمية والمباحثِ النفيسةِ إلاّ أنَّ نَشْرَةَ أحمد شاكر لم تكن بذاك بسبب عدم توافر النُّسَخ الخَطِّيةِ الكاملةِ، فظهرت في الكتابِ ثَغَراتٌ في المَتْنِ من حيث السَّقْطُ في بَعْضِ الصفحات فكان هذا من العوامِلِ التي ثَبَّطت همَّة شاكرٍ عن العنايةِ به كما اعتنى بغيره من المصنَّفاتِ التي اضطلع بتحقيقها ونَشْرِها، ومن هنا يظهرُ الفرقُ واضحاً بين نَشْرَة شاكرٍ وبين النشرات التالية للكتاب وبخاصة طبعة المكتب الإسلامي التي اعتنى بتخريج أحاديثها محمد ناصر

(١) هذا مثلٌ، ومعناه: زاد الأَمْرُ بَلِيَّةً على أُخرى. انظر: «جمهرة الأَمثال» لأبي هلال العسكري، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، وعبد المجيد قطامِش، دار الفكر، بيروت، ط: ٢، ١٩٨٨، ج٢ ص: ٧.

الدين الألباني، أو طبعة مؤسسة الرسالة التي تأنَّقَ في تَجْويدِها شعيب الأرنؤوط وعبد الله التركي.

وساعَدَ أَحمد شاكر أَخاه محموداً في نَشْرِ تفسير الطبري، وبَذلا جَهْداً عظيماً في فَكِّ مغاليقِ لغة هذا الإمام العظيم، وتصدَّى أحمدُ لِنَقْدِ أسانيدِ هذا الكتابِ وهي من الكثرةِ بمكانٍ فصحَّح وحسَّن وضَعَّفَ بحسبِ ما يُستفاد من أحوالِ ناقليها من حيث الجرحُ والتعديلُ فَنَشرا منه أَحَدَ عَشَرَ مُجَلَّداً بالاشتراك. ثم انفرد محمود بالباقي كما سيأتي بيانه.

وفي سنة ١٩٤٦ نَهَدَ أحمد شاكر لِنَشْرِ ديوان السنةِ الأَعظم: مسند الإمام أحمد وهو العَمَلُ الذي استفرغ فيه جَهْدَهُ، وأَقْدَمَ عليه بعد أن آنَسَ من نَفْسِهِ نارَ القيام بأعباءِ هذا العمل الجليل، فالمسندُ كتابٌ تحاماه الرجالُ، وقديماً تمنَّى الحافظُ الذهبي - وهو مَنْ هو: «أن يُقيِّضَ الله لهذا الديوانِ العظيم مَنْ يُرَتِّبُه ويُهَذِّبه، ويحذفُ ما كُرِّر فيه، ويُصْلِحُ ما تصحَّف، ويُوَضِّحُ حال كثير من رجالِه، ويُنَبِّهُ على مُرْسَلِهِ، ويُوَهِّنُ ما ينبغي من مناكيره[1]»، فأقدم أَحمد شاكر على هذا العِلْقِ النفيس، وتفنَّن في العنايةِ به: ضَبْطاً وتحقيقاً، وشرحاً وتخريجاً، ثم شفع ذلك

(١) سير أعلام النبلاء، شمس الدين الذهبي، حققه علي أبو زيد، أشرف على تحقيقه وخَرَّج أَحاديثه شعيب الأرنؤوط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط:٩، ١٩٩٣، ج١٣ ص:٥٢٥.

بفهرست دقيق فنشر منه سبعةَ عَشَرَ مجلَّداً، ثم اعتاقَه ما اعتاقَهُ دون المدى، فلم يُتِمّه[1].

كان لأحمد شاكر في نَشْر السنَّةِ «اجتهادٌ عُرِفَ به في جَرْحِ الرواةِ وتعديلهم أفْضى به إلى مخالفةِ القدماء والمحدثين»[2] غير أنَّه لم يكن مصيباً في اجتهاده هذا، فقد كان متساهلاً في توثيق عددٍ من الرواة الذين اشتهروا بالضَّعْف[3]، ومن هنا يمكن تفسير المؤاخذات العلميةِ التي كتبها بعضُ علماءِ الحديث كالألباني والأرنؤوط على الرغم من التقدير الكبير الذي يُكِنُّه كلا الرجلين لهذا العَلَمِ النبيلِ[4].

---

(١) توجهت همَّةُ المُحَدِّثَ العلاّمة الأرنؤوط لنشرِ هذا الديوان العظيم، مستعيناً بنَفَرٍ كريمٍ من أَهل العِلْم بالسنَّةِ، وقد صدر منه عَشَرَةُ مجلّدات هي طليعةُ أَربعين مجلَّداً فيما يُتَوَقَّعُ.

(٢) أَحمد محمد شاكر: إمام المحدّثين، مجلة المجلة، العدد (١٩) ١٩٥٨، ص: ١٢٠.

(٣) للاطلاع على بَعْضِ مظاهرِ القصورِ في منهج أَحمد شاكر في تقويم الرجال، انظر: مسند الإمام أحمد بن حنبل، تحقيق شعيب الأرنؤوط وعادل مرشد، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٩٣ ج١ ص: ١٤٧-١٥٠.

(٤) كُنْتُ قد سألتُ الشيخَ المحدِّثَ الأَلباني عن منهج أَحمد شاكر بتاريخ ١٠/٩/١٩٩٤ فأَثْنى عليه ثناءً عاطراً وقال: لا أعرفُ له مَثيلاً في زمانه في حدودِ ما قرأتُ له، ثم نَوَّه باقتدارِه في علوم الفقه والعربية، ولكنَّ ذلك لم يمنع الشيخَ من انتقاده، انظر مثلاً: إرواء الغليل في تخريج أَحاديث منار السبيل، محمد ناصر الدين الألباني، المكتب الإسلامي، بيروت، ط: ٢، ١٩٨٥، ج٧ ص: ٩٩.

أما جهودُهُ في نَشْرِ الآثارِ الأدبيةِ واللغوية فهي من أدَلِّ الشواهدِ على نبالةِ قَدْرِه وعُلوِّ كَعْبه في علومِ العربية وآدابِها؛ آيةُ ذلك ما نَلْحَظُه من تجويدٍ وإتقانٍ في الكُتُبِ التي اضطلع بأَعباءِ نَشْرِها كالشعر والشعراء لابن قتيبة، ولباب الآداب لأسامة بنِ مُنْقِذٍ، والمُعَـرَّب للجـواليقـي، وإصـلاح المنطـق لابـن السِّكِّيـت، والأَصمعيات والمفضليات، وهذه الثلاثةُ الكُتُبُ الأخيرةُ نَشَرها بالاشتراكِ مع ابن خاله عبد السلام محمد هارون، وإنَّ القِراءَة المتدبرةَ لما حلَّى به هذه الكُتبَ من حواشٍ وتعليقاتٍ لتقضي بإمامته في هذه العلوم وبُروعِهِ في هذا الشَّأْنِ.

وفـي صبيحـة يـوم السبـت ١٤ يـونيـه ١٩٥٨ وافـاه الأجـلُ المحتومُ، ومضى لسبيلِه بعد حياةٍ حافلةٍ بالعطاءِ والجهادِ، فَفَقَدَ العالَمُ الإسلاميُّ بموته عالِماً كبيراً عزَّ نظيرُه، بعد أن نَفَحَ عُلوم السنَّةِ نَفْحَةً قويةً قرَّبَتْ مآخِذَها إلى الناس، ومهَّدت السبيلَ أمامَ طلَّابِ العِلْم من بَعْدُ، ونفع الله تعالى بعلومِه، ووضع لهذا الشيخ القبولَ في الأرض، رحمه الله وأَثابَه(١).

= أَما الشيخ الأرنؤوط فهو جِدُّ مُحِبٍّ لأَحمد شاكر، انظر مقدمة المسند ١٤٧/١، ومقدمة صحيح ابن حبان ٦٢/١، وقد تعلَّمْتُ منه إيمانَه بمقولةِ الحافظ المنذري: «واختلاف هؤلاء - يعني المحدِّثين - كاختلافِ الفقهاءِ، كلُّ ذلك يقتضيه الاجتهاد». انظر: جواب الحافظ المنذري عن أسئلةٍ في الجرح والتعديل، اعتنى به عبد الفتاح أَبو غـدة، مكتـب المطبـوعـات الإسـلاميـة، حلـب، ط:١، ١٤١١هـ، ص: ٨٣.

(١) لم يقع لي دراسةٌ جيدةٌ عن أحمد شاكر تستوعب معالمَ شخصيته =

في هذه البيئة العلميةِ وُلد محمود محمد شاكر، وليس بين يَدَيَّ كثيرُ شيءٍ عن المرحلة الأُولى من حياته سوى أنَّه «تلقَّى أوَّلَ مراحلِ تعليمهِ في مدرسةِ الوالدة أم عباس في القاهرةِ سنة ١٩١٦، وبعد ثورة ١٩١٩ انتقل إلى مدرسةِ القِرَبِيَّةِ بدَرْبِ الجماميز، ثم دَخَل المدرسةَ الخديوية الثانوية سنة ١٩٢١»[1]. وقد قصَّ شاكر[2] طرفاً صالحاً من سيرة حياته آنذاك[3] وصوَّرها تصويراً دقيقاً يُنْبِىءُ عن روح التذمُّر والسُّخْط على نظام المدارس الخاضِع لنظام «دنلوب» الذي أثَّر تأثيراً عظيماً في صياغةِ الشخصيةِ المصرية وبنائها الروحي والأَخلاقيِّ والثقافيِّ فيما بعد، فذكر كيف أَنَّ إحساسَه بلُغَته العربية قد بدأ يضعُفُ أَمامَ إحساسهِ المشبوب باللغةِ الإنجليزية التي كان نظام «دنلوب» يختارُ لها أَفْضَلَ الأَوقاتِ حتى غدا شاكرٌ ضعيفاً في العربيةِ، ثم صَنَعَ الله له - كما يقول هو - فسقط في السنةِ الرابعةِ من

= وطبيعةَ تفكيره واجتهاده. وثمَّة ترجمةٌ مُبْتَسَرةٌ أغفلت الجوانب المهمة في هذه الشخصية كتبها إبراهيم الأثري في مجلة الحكمة، العدد (٤) ١٤١٥هـ، ص:١٧٣، فلعلَّ باحثاً يُوَفَّق إلى جَلاءِ هذه الشخصية في رُواءٍ جديدٍ، فيدرسه دراسة نقدية بعيدةً عن التعصُّبِ والتبجيلِ.

(١) دراسات عربية وإسلامية: ١٣.

(٢) رغبةً في الاختصار، سأكتفي بلفظ: «شاكر» بدلاً من محمود محمد شاكر.

(٣) تجد ذلك مبسوطاً في: أباطيل أسمار: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة ط٢: ١٩٧٢، ٥٥٥-٥٦٠.

الابتدائية، فامتلأ قَلْبُهُ ملَلاً من الدروس المُعادةِ، وأُتيح له أَن يَذْهَبَ إلى الجامع الأَزهرِ، وهناك بدأ يستمع إلى مُطارحة الشِّعْرِ وكان ديوان المتنبي هو المرجع الذي يقرؤونه ويتناشدونه، وصنع الله له ثانية حين ظَفِرَ بهذا الديوان مشروحاً[1]، فجَعَله وِرْدَهُ في ليله ونهارِهِ حتى حَفِظَه كلَّه[2]، فارتدَّ إليه قَدْرٌ كبيرٌ من إحساسه بالعربية، وبدأت أَنغامُ الشعرِ تتردَّدُ في جوانِحِه، ولكنَّ التنازُعَ المرَّ بين العربية والإنجليزية ظَلَّ قائماً في نَفْسِهِ، ثم انبرى لهما ثالثٌ هو عِلْمُ الرياضيات، فآثَرَهُ شاكرٌ على غيره؛ ولأَجْلِ ذلك التحق بالقِسْمِ العِلْمي ونال درجة البكالوريا سنة ١٩٢٥[3].

وفي أثناء ذلك، وتَحْديداً في بدايةِ العشرينيّات، اتَّصلت أَسباب شاكرٍ بأَسباب اثنين من كبار أَهلِ العِلْمِ بالأَدب هما: سيد بن علي المرصفيُّ، ومصطفى صادق الرافعيّ. أما المرصفيُّ (ت: ١٩٣١) فهو إِمامُ العربيةِ وحاملُ أَمانتِها في زمانه «كان من جماعةِ كبارِ العلماءِ في الأَزهر وتولَّى تدريسَ العربية فيه إِلى أَنْ نالت منه الشيخوخة»[4]. وقد انتفع بعِلْمه غير واحدٍ

(١) هو شرح العلامة ناصيف اليازجي (ت: ١٨٧١م) المعروف بالعَرْفِ الطّيب، والذي أكمله وهذَّبه ولده إبراهيم (ت: ١٩٠٦م) انظر: الأعلام ٧: ٣٥٠.

(٢) أباطيل وأسمار: ٥٥٧.

(٣) دراسات عربية وإسلامية: ١٣.

(٤) الأعلام ٣: ١٤٧.

من مشاهيرِ الأُدباءِ والنقادِ والمفكرين كالزيات، وعلي عبد الرازق، وحسن السندوبي، وأَحمد محمد شاكر، وعلي الجارم، وعبد الرحمن البرقوقي، وطه حسين الذي وصفه باعتزازٍ قائلاً: «أُستاذُنا الجليلُ سيد بن علي المَرْصفيُّ، أَصحُّ من عَرَفْتُ بمصر فِقْهاً في اللغةِ، وأَسلمُهم ذَوْقاً في النَّقْدِ، وأَصدقهم رأْياً في الأَدبِ، وأكثرهم روايةً للشعرِ، ولا سيَّما شِعْرُ الجاهليةِ وصَدْرِ الإسلام»[1] وإنَّ في آثار المرصفيِّ العلمية لدليلاً على إمامته في علوم العربية؛ فهو صاحبُ «رغبة الآمل من كتاب الكامل»[2] وهو شَرْحٌ جليلٌ اهتمَّ فيه المَرْصفيُّ «بِبَيانِ ما حادَ فيه أَبو العباس - يعني المُبَرِّدَ - عن سَنَنِ الصَّواب من خَطَأ في الروايةِ، أو خَطَلٍ في الدِّرايةِ»[3]، وهو صاحبُ «أَسرار الحماسة» وهو شَرْحٌ لحماسة أَبي تمَّامٍ، وحَسْبُكَ في التصدِّي لهذين الكتابَيْن دليلاً على اتّساعِ دائرته في العِلْم، وعظيم مُنَّتِهِ[4] في فنون العربية.

اتّصل شاكرٌ بالمرصفيِّ في بداية عام ١٩٢٢، فحضر دروسَه

---

(١) تجديد ذكرى أَبي العلاء، د.طه حسين، دار المعارف، مصر، ط٨، ١٩٧٦، ص:٢٥.

(٢) هو كتاب «الكامل» لأبي العباس محمد بن يزيد المبرّد (ت:٢٨٥هـ)، وهو كتابٌ عظيمُ النَّفْع في تربية الذوقِ الأَدبي، وهو أَحدُ أركان الأَدب العربي كما ذكره ابن خلدون في المقدمة: ٦١٢.

(٣) رغبة الآمل، سيد بن علي المرصفي، دار البيان، بغداد، ط٢: ١٩٦٩، ج١ ص:٣.

(٤) المُنَّةُ بضم الميم: القُوَّةُ.

التي كان يُلْقيها بعد الظُّهْرِ في جامع السلطانِ بَرْقوق، ثم قرأ عليه في بَيْتِهِ الكامِلَ «للمبرِّد» و«الحماسة» لأبي تمام، وشيئاً من «الأمالي» لأَبي عليٍّ القالي، وبَعْضَ أَشعار الهُذَليين[1]. وقد وَصَفَ شاكرٌ مَنْهَجَ المَرْصفيِّ في قراءةِ الشِّعْرِ وتذوُّقِهِ وَصْفاً يدلُّ على مَدى تأثُّره بشَيْخِه فقال: «وكان الشيخُ حَسَنَ التقسيم للشِّعْر حين يقرؤه، فَيَقِفُ حيث ينبغي الوقوفُ، ويمضي حيث تَتَّصِلُ المعاني، فإذا سمعْتَ الشعرَ وهو يقرؤه فَهِمتَهُ على ما فيه من غريبٍ أَو غُموضٍ أَو تقديمٍ أَو تأخيرٍ أَو اعتراضٍ، فكأنَّه يُمَثِّلُهُ لك تَمْثيلاً لا تحتاجُ بعده إلى شَرْحٍ أَو توقيفٍ، وكان في صَوْتِ الشيخ معنىً عجيبٌ من الثقةِ والاقتدار، وفي نَبَراتِهِ حين يُنْشِدُ الشِّعْرَ معنى الفَهْم لِلَّذي يتلوه عليك، فلا تكاد تُخطِىءُ المعاني التي يَنْطوي عليها لأنَّها عندئذٍ ممثَّلةٌ لك في صوتِهِ، والصوتُ الإنسانيُّ هو وَحْدَهُ القادِرُ على الإبانةِ عن المعاني الخفيةِ المستكنَّةِ في طوايا النُّفوس[2]»، ثم أَورد شاكرٌ قطعةً شعريةً رائقةً توخَّى فيها أَن يَنْقُلَ لنا رُوحَ المَرْصَفيِّ وإحساسَه الثريَّ بروعةِ الشعرِ وهو يقرؤه قراءةَ متذوِّقٍ مترنِّمٍ تتوَهَّجُ روحُه بالفَنِّ ويبعث الجمالَ من مكامنهِ، فذكر أَبياتاً لبعضِ الأَعرابِ يقولُ فيها[3]:

---

(١) دراسات عربية وإسلامية: ١٣.

(٢) «بعض الذكرى» محمود محمد شاكر الرسالة المجلد (١٤) ١٩٤٦، ص: ٢١٣.

(٣) المصدر نفسُه، والصفحة نفسُها، وانظر: «الحيوان» عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، =

رأَتْ نِضْـوَ[١] أسفـارٍ، أُميمـةُ، شـاحبـاً
على نِضْـوِ أَسفـارٍ، فَجُـنَّ جنـونُهـا

فقالت: «من أيّ الناسِ أَنْتَ؟ ومَنْ تكُنْ
فـإنَّـك راعـي صِـرْمـةٍ[٢] لا يـزينُهـا»!

فقُلْتُ لها: «ليس الشحوبُ على الفَتى
بعـارٍ ولا خَيْـرُ الـرِّجـالِ سمينُهـا

«عليـكِ بـراعـي ثَلَّـةٍ مُسْلَحِبَّـةٍ
يـروحُ عليـه مَخْضُهـا وحَقينُهـا[٣]

«سمينِ الضـواحي، لـم تـؤرِّقْهُ ليلـةً
-وأنْعَـمَ - أَبكـارُ الهمـومِ وعـونُهـا»[٤]

قال شاكر: ولقد عجبتُ للشيخ يومئذٍ وهو يكَرِّرُ: «لم تؤرِّقْهُ

= بيروت، ط٣: ١٩٦٩، ج٣: ٥٣.

(١) نِضْوَ أَسفار: مهزولٌ قد أذابت لَحْمَه الأَسفارُ، يعني بالأَول نَفْسَهُ، وبالثاني بَعيرَهُ.

(٢) الصِّرْمَةُ بكسر الصاد المُهْملةِ: القطعةُ من الإبل ما بين العشرين إلى الثلاثين، وقيل غير ذلك.

(٣) الثَّلَّةُ بفتح الثاء واللام: جماعةُ الغنم.
مُسْلَحِبَّةٌ: منبطحة في المرعى لما أَصابت من الشِّبَع والرِّيِّ.
المَخْضُ: اللبنُ ذهب زُبْدُهُ. والحقينُ: اللبن يُجمع في السِّقاءِ.

(٤) الضَّواحي: ما برزَ من الإنسانِ كالمنكبين والكتفَيْن، يُريد أنَّه سمينُ البَدَنِ.
الأَبكار: جمع بِكْر وهي المرأةُ لم تتزوّج بَعْدُ.
العُون بالضم: جمع عَوانٍ وهي المرأةُ كان لها زوجٌ قَبْلَ ذلك.

ليلةً - وأنْعَمَ - أَبكارُ الهمومِ وعونُها» فكان لهذا الشيخِ الذوَّاقةِ المترنِّم أَكبرُ الأَثرِ في تشكيلِ مَلَكَةِ التذوُّقِ لدى شاكرٍ، وسيبرزُ أَثَرُ المَرصفيِّ جليّاً واضحاً حين نكتشف أنَّ شاكراً لم يكن لِيَتكلَّمَ كلمةً في الفَنِّ إلاّ بعد ترنُّمٍ طويلٍ وتذوُّقٍ عميقٍ لروحِ الفَنِّ وأَسرارِه وخَفاياه، وأَنَّ المَرْصفيَّ قد أَرشَده إلى أنَّ اللغةَ هي أَعظمُ وسيلةٍ لإدراكِ أَسرارِ الفَنِّ؛ يقول شاكر: «ومنذ سمعتُ الشيخَ يُنْشدُ تلك الأَبيات، وقَفْتُ على كلمةٍ في هذا الشعرِ لا أَزالُ أعجبُ لها وهي: «أَبكارُ الهموم وعونُها» يالها من كلمة عبقريةٍ! إنَّ مَزِيَّةَ هؤلاءِ الأَعرابِ البُداةِ علَى سائرِ مَنْ نَطَقَ بالعربيةِ هي هٰذِه الجرأَةُ العجيبةُ التي تنقضُّ على اللغةِ فتَنْفُضها نَفْضاً وتختارُ من أَلفاظِها كلمةً تضعُها حيث شاءت، فلا تراها تَقْلَقُ في مكانِها أَو تضطربُ، وهم بذلك يختصرون المعاني في كلمةٍ واحدةٍ يُخَبِّؤون فيها أَحلامَهم وخيالَهم وأَحاسيسَهم وأَسرارَ قُلوبهم، كما خَبَّأَ هذا الأَعرابيّ كلّ ما كان في نَفْسِهِ في «أَبكار» ودلَّ بها على المعاني التي كانت تضطرمُ في قَلْبه ومَسَحَت وَجْهَهُ بالشُّحوبِ، وصيَّرَتْهُ إنساناً مُنْكَراً في عَيْنِ مَنْ يُحِبُّ»[1].

أما الرافعيُّ (١٨٨١-١٩٣٧) فهو الأَديب الناقدُ المُفَكِّر الذي «شارك الأوائلَ عقولَهم بفِكْرِهِ، ونَزَع إليهم بحَنينه، وفَلَجَ أَهْلَ عصره بالبيان حين استعجمت قلوبُهم، وارتَضَختْ عربيتُهم لُكْنَةً غَيْرَ عربية»[2]. وهو الرجل الذي فاءَ إلى ثقافةِ العربِ ليَجلوَها

---

(١) «بعض الذكرى» الرسالة المجلد (١٤) ١٩٤٦، ص: ٢١٥.

(٢) من مقدمة شاكر لكتاب «حياة الرافعيّ» محمد سعيد العريان المكتبة =

في رُواءٍ جديدٍ، فَسَلَخَ شبابَه في قراءةِ آدابِها حتى أَمْكَنَتْهُ من قيادِها وأَلْقَتْ إليه بأسرارِها، فكان عُظْمُ همِّه إبداعَ «الثقافة المؤمنة» «إذْ كان الإيمانُ في قَلْبِ الرافعيّ دماً يجري في دَمِهِ، ونُوراً يُضيءُ له مجاهِلَ الفِكْر والعاطفةِ ،ويُسَنِّي[1] له ما عَسَرَ إذا تعانَدتِ الآراءُ واختلفت وتعارضت وأكْذَبَ بَعْضُها بَعْضاً»[2] فكانت هذه الأَسبابُ وأُخرى غيرُها سِرَّ نِزاعِ قَلْبِ شاكرٍ إلى الرافعيِّ وتشوُّقِه إلى لقائه، فراسله سنة ١٩٢٣ بعد قراءة كتابه «المساكين» فكتب إليه الرافعيُّ الردَّ «كتاباً رقيقاً كَنورِ الفَجْرِ»[3]، وعملتِ الأَيّامُ عملَها في توثيق هذه العلاقة حتى استَعْلَنَ حبُّ الرافعيِّ في قَلْبِ شاكر فباحَ به في مِثْلِ قَوْله: «الرافعي كاتبٌ حبيبٌ إلى القَلْبِ، تتنازَعُه إليه أسبابٌ كثيرةٌ: من أُخوَّةٍ في الله، ومن صَداقةٍ في الحُبِّ، ومن مَذْهَبٍ مُتَّفقٍ في الروحِ، ومن نيَّةٍ

= التجارية الكبرى، مصر، ط:٣، ١٩٥٥، ص:٩.

(١) يُسَنِّي: يُسَهِّلُ.

(٢) حياة الرافعي: ٧،ولقد جوَّد الزَّياتُ معنى صدور الرافعيّ في ثقافته وأدبه عن القرآن حين قال: «على أنَّك لا تعدو الصوابَ إذا قُلْتَ: إنَّ حُرِّيَّةَ أدبه أَشبهُ بعبودية فِكْرِه لأَن مصدرهما ومَوْرِدَهما واحدٌ هو القرآن. والقرآن من جهةِ الأَدب غايةُ الجمالِ، ومن جهةِ الفضيلةِ غايةُ الخير، ومن جهة الفلسفة غايةُ الحقّ». انظر: «مصطفى صادق الرافعيّ بمناسبة ذكراه الأُولى» أَحمد حسن الزيات، الرسالة،السنة السادسة (١٩٣٨) ص: ٨٠٢.

(٣) «وحي القلم» محمود محمد شاكر، المقتطف المجلد (٩٠) ١٩٣٧، ص:٢٥٢.

معروفةٍ في الفَنِّ، ومن إعجابٍ قائمٍ في البيان»[1]. وغدا الرافعي في عَيْنِ شاكرٍ الرجلَ الذي خَلَقه الله تعالى للدفاع عن ثقافةِ العربِ وحضارةِ الإسلام؛ آيَةُ ذلك استغاثتُه بالرافعيِّ للردِّ على حَسَنِ القاياتي حين زلَّ قَلَمُه في تفضيل قولِ العرب: «القَتْلُ أَنْفى للقَتْلِ»[2] على قولِ الله تعالى: ﴿ولكم في القصاص حياة يا أولي الألباب لعلكم تتقون﴾ [البقرة:١٧٩]، فتحرَّفَ الرافعيُّ للقاياتي ونَقَضَ عليه قالَتَهُ هٰذه، وكتب كلمته النفيسة: «كلمةٌ مؤمنة في رَدِّ كلمةٍ كافرة»[3] كَشَفَ فيها أَسرار البيانِ القُرانيِّ وفَهاهةَ الرأيِ القاياتيِّ.

وعلى الرغم من فارقِ السنِّ بين الرافعيِّ وشاكر، فقد أَكْبَرَ الرافعيُّ حبَّ شاكرٍ إيَّاه، فَمَنَحَهُ حُبَّه ومَحَضَه مودَّتَهُ، فكان حريصاً على تَتَبُّعِ أَخبارِه وتَذْليلِ ما يعترضُ حياة مُريدِه من مصاعب[4]. ولعلَّ في مقالاته «الانتحار»[5] دليلاً على ذلك،

---

(١) المرجع نفسه والصفحة نفسها.

(٢) وقد أثبت الرافعيُّ رسالة شاكر في صَدْرِ مقالته: «كلمة مؤمنة في ردِّ كلمةٍ كافرةٍ» وفيها يقول شاكر: «ففي عُنُقِك أَمانةُ المسلمين جميعاً لتكتبنَّ في الردِّ على هذه الكلمةِ الكافرةِ لإظهارِ وَجْهِ الإعجاز في الآية الكريمة، وأين يكون موقع الكلمة الجاهلية منها». وانظر: حياة الرافعي: ٢١٢.

(٣) وحي القلم، مصطفى صادق الرافعي، حقَّقه وضَبطه محمد سعيد العريان، دار الكتاب العربي بيروت، ج٣ ص:٣٩٧.

(٤) انظر: حياة الرافعي: ٢٨٠.

(٥) وحي القلم ٢:٨٧-١٤٠.

فقد تناهى إلى عِلْمِهِ أَنَّ شاكراً قد أَقْدَم على الانتحارِ بقَطْع شريان في يَدِهِ[1]، فأَفْزَعه ذلك وكتب إليه يستوضحه الخَبَر حتى إذا تثبَّتَ من ذلك كتب مقالاته تلك في فلسفة الإيمانِ وفضيلةِ الصَّبْرِ، وسخافةِ الجَزَعِ المُفْضي إلى مِثْل هذا الموقفِ، «فإِنَّه إذا لم يكن الإيمانُ باللهِ اطمئناناً في النفس على زلازلها وكوارثها لم يكن إيماناً، بل هو دَعْوى بالفِكْرِ أَو باللسانِ لا يَعْدوهُما، . . . ومن ثَمَّ كان قَتْلُ المؤمنِ نَفْسَه لبلاءٍ أَو مَرَضٍ أَو غيرِهما كُفْراً باللهِ وتكذيباً لإيمانه»[2].

كان تأثير الرافعيِّ في شخصيةِ شاكرٍ كبيراً، وسيتَّضح فيما نستقبل من صفحاتِ هذا البحثِ مدى تأَثُّره بمَفْهوم الرافعيِّ للثقافةِ والتجديدِ والذوقِ وشخصية الناقدِ، وثمَّة إِشاراتٌ غيرُ قليلةٍ تُشير إلى استيعاب شاكرٍ لفكْرِ الرافعيِّ ورؤيته[3]، بل إنَّ شاكراً يُصَرِّحُ بأَنَّ الرافعيَّ قد صار «ميراثاً نتوارثُه، وأَدَباً نتدارسُه، وحَناناً نأْوي إِلَيه[4]». وانظر إلى قوله: «حَناناً» وتدبَّرْهُ فإِنَّ فيه سرّاً من أَسرارِ الإيمانِ، فالحَنانُ هو مَظِنَّةُ الرحمةِ، ومنه

---

(١) حياة الرافعي: ٢٨١. وقد أَجاد الدكتور خليل الشيخ في تَفْسيرِ محاولةِ الانتحار هٰذه وكذا في تفسير موقف الرافعيِّ من هذا الحدثِ وذلك في دراسته: «قراءة في ظاهرة الانتحار في الأَدب العربيِّ الحديث». خليل الشيخ، مجلة دراسات (العلوم الإنسانية) الجامعة الأُردنية المجلّد (٢١) أ، العدد (٥) ١٩٩٤.

(٢) وحي القلم ٢: ٩٣.

(٣) انظر مثلاً: مقدمة حياة الرافعي: ٨.

(٤) المصدر نفسه: ٩.

قولُ ورقةَ بن نوفلٍ لبلالٍ رضي الله عنه حين عذَّبه المشركون وأَغاظهم بكلمةِ التوحيد: «يا بلالُ، أَحدٌ أَحَدٌ، والله لئن مُتَّ على هذا لأَتَّخِذَنَّ قَبْرَك حناناً»[1] أي: مَظِنَّةً من رحمةِ الله، فأَتَمَسَّحَ به تبرُّكاً.

وفي سنة ١٩٢٦ التحق شاكرٌ بالجامعةِ المصريةِ طالباً في كليةِ الآداب - قسم اللغة العربية، وكان لطه حسين اليَدُ الطولى في إدْخاله هذا القِسْمَ؛ فقد كان محظوراً على طلبة القسم العلمي الالتحاقُ بكُليّة الآداب، فتدخَّل طه حسين وأَقْنَعَ رئيسَ الجامعةِ آنذاك أَحمد لطفي السيد بقَبولِ شاكرٍ فوافق، لكنَّ مُكْثَهُ لم يَطُلْ في الجامعةِ التي ذَهَبَ إليها وهو يحمل في قلبه وعَقْله ثقافَة أُمَّته وتاريخَها وحقائقَ عَقْلِها ووُجْدانِها، فقد نشَبَ خلافٌ بينه وبين أُستاذِه طه حسين حول مَنْهَج دراسة الشعر الجاهليِّ، وظَهَرَ له مدى انبهارِ أُستاذِه بالمناهجِ المنتزعة من ثقافاتٍ أُخرى واتكائه على نتائج البحث الاستشراقيِّ دون إِدراك صحيح للعلاقةِ بين المَنْهَج والثقافة التي أَنْتَجَتْهُ، فأَنكر شاكرٌ هذا كلَّه وأَلْمَحَ إلى أُستاذِه أَنَّ طريقته في دراسة الشعر الجاهلي لا تزيدُ عن كونِها حاشيةً على مَتْنِ «مرجليوث»[2]، وأَنَّ المَنْهَجَ الصحيح هو

---

(١) أُسْدُ الغابة، عز الدين بن الأَثير، تحقيق محمد إبراهيم البنا وآخرين، دار الفكر، بيروت، ط١٩٨٩، ج١ ص: ٢٤٣.

(٢) يعني بحثه: «نشأة الشعر العربي»، انظر: دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٨٦، ص: ٨٧-١٢٩، وسأبسطُ =

«ضرورةُ قراءة الشعرِ الجاهلي والأُمويِّ والعباسيِّ قراءةً متذوّقةً مُسْتَوْعِبَةً ليستبين الفرقُ بين الشعرِ الجاهليِّ والإسلاميِّ قبل الحديثِ عن صحّةِ نسبةِ هذا الشعرِ إلى الجاهليةِ، أَو التماس الشُّبَه لتقرير أَنه باطلُ النسبةِ وأَنَّه موضوعٌ في الإسلام من خلال روايات هي في ذاتِها محتاجةٌ إلى النظرِ والتفسير»[١].

وشيئاً فشيئاً بدأ معنى الجامعة يتقوَّضُ في نَفْس شاكر، ثم يَبِسَ الثرى بينه وبين أُستاذه طه حسين، فغادرها بعد سنتين من التحاقه بها (١٩٢٦-١٩٢٨م)، وأَخفقت الجهودُ التي بَذَلَها أَساتذتُه في سبيلِ إِقْناعِه بالبقاءِ في الجامعةِ، وبدأت مرحلةٌ جديدةٌ في حياة شاكرٍ افتتحها بالذهاب إلى الحجازِ سنة ١٩٢٨ وهناك أَنْشأ مدرسة جُدَّةَ، وعمِلَ مُديراً لها، لكنه ما لبث أَن عاد إلى القاهرةِ في أَواسط عام ١٩٢٩[٢].

وخلال المُدَّةِ (١٩٢٩-١٩٣٥) كان شاكرٌ يعيشُ في شِبْهِ عُزْلةٍ أَعاد خلالَها قراءة تُراث العربيةِ طلباً لليقين في قضايا كثيرة، وكانت «قضيةُ الشِّعْرِ الجاهليّ» تستبدُّ بعُظْمِ اهتمامِهِ فأَجاز لنفسه أَن يُسَمِّي هذه المرحلة من حياتِهِ بـ«محنةَ الشعر الجاهلي»[٣]،

= الحديث عن هذه المسألةِ فيما بَعْدُ.

(١) المتنبي، محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي - مصر دار المدني جدّة، ط٣: ١٩٨٧ ص١٧.

(٢) دراسات عربية وإسلامية: ١٤.

(٣) نمط صعبُ ونمط مخيف، محمود محمد شاكر، مطبعة المدني / القاهرة وجدة، ط:١، ١٩٩٦، ص:٣٣٠.

بَيْدَ أَنَّ ذلك لم يكن حائلاً بينه وبين الكتابةِ في المنابرِ الثقافية، فكتب على صفحات «المقتطف» عدداً وافراً من المقالاتِ التي كان معظمها مراجعاتٍ نَقْدِيةً لما كان يصدرُ في تلك المرحلة من كُتُبٍ[1] وما يستجدُّ من أَحداثٍ، كما ترجمَ بَعْضَ القصائد من الشعر الإنجليزي[2]، وظَلَّ الأَمرُ كذلك حتى انتدبه «المقتطف» لكتابةِ كلمةٍ عن المتنبي في الذكرى الأَلفية لوفاته سنة ١٣٥٤هـ=١٩٣٥، فلبَّى شاكرٌ الدعوة، وتمَّ الاتفاقُ على أنْ تكونَ الكلمةُ قريباً من عَشْرِ صَفَحات تُلْحَقُ بالمقتطفِ، ولكنَّه حين أَجْمَعَ أمْرَهُ على الكتابةِ اعتاصت عليه سُبُلُها فمزَّق ما كَتَبَه غَيْرَ مرَّةٍ[3]، ثم فُتِح له - كما يقولُ الصوفيةُ - وكتب كتابَه

---

(١) انظر مثلاً:

- «ضحى الإسلام» لأَحمد أَمين، المقتطف المجلد (٨٢) ١٩٣٣، ص: ٣٦٠.
- «حافظ وشوقي» طه حسين»، المصدر نفسه، ص: ٦٢٧.
- «الإسلام والحضارة الغربية» محمد كرد علي، المقتطف المجلد (٨٦) ١٩٣٥، ص: ١٠٩.

(٢) انظر مثلاً:

- القارىء يُناجي شاعره. ريتشاد لاغالين، المقتطف المجلد (٨٥) ١٩٣٤، ص: ٣٥٥.
- رحمة الله عليها، أوسكار وايْلد، المصدر نفسه، ص: ٥٠٤.

(٣) وهذا من أدل شيءٍ على الروح الإبداعيةِ التي يتمتَّع بها شاكرٌ في كُلِّ ما يكتبه من شعرٍ ونَثْرٍ وقراءةِ تراثٍ، ولمزيدٍ من الاطلاع، يحسن الرجوع إلى: الإبداع بين الفنِّ والعلم، د.حسن أحمد عيسى، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٧٩، ص: ١٩١-١٩٧.

«المتنبي» تحت إحساس هائلٍ بروعةِ شعر المتنبي وسُموقِه في إطارِ الشعر العربي، وفَرَضَ عليه «عمودُ الصورة»[١] أَن يتجاوزَ ما تمَّ الاتفاقُ عليه، فدرس شخصية المتنبي وشِعْرَهُ دراسةً رُبما كانت هي الأَجْمَلَ والأَدقَّ بين مجموعِ الدراسات التي كُتبت عن هذا الشاعرِ الكبير، وخَلَصَ إلى نتائجَ لم يَقُلْ بها أَحدٌ كالقولِ بعلويّةِ المتنبي وحُبِّه لخولَة أُخت سيف الدولة الحمداني، وبَدَّد كثيراً من الأَخبارِ التي كانت أَشْبَه بالمُسَلَّماتِ في سيرةِ المتنبي كالقولِ بالنبوَّةِ. وليس شرطاً أَن يتَّفق الباحثُ مع اجتهاداتِ شاكرٍ، ولكني أَجدُهُ أمراً صعباً أَن تُنْقَضَ أَدلَّتُه واجتهاداتُه لما تتصفُ به من تماسكٍ لا يُستطاعُ معه الحَسْمُ بلا أَو نعم، وربما كان موقفُ الرافعيِّ من نتائج بحث شاكر من أَكثر المواقف دقَّة حين قال: «والأَدلّةُ التي جاء بها المؤلفُ تَقفُ الباحثَ المدقِّق بين الإثباتِ والنَّفْيِ، ومتى لم يستطع المرءُ نَفْياً ولا إثْباتاً في خبرٍ جديدٍ يكشفه الباحثُ ولم يَهْتَدِ إليه غيرُه، فهذا حسبُك إعجاباً يُذْكَر، وهذا حَسْبُه فوزاً يُعَدُّ»[٢].

وكتب سعيد الأَفغانيُّ كلمةً انتقد فيها مَنْهَجَ شاكرٍ في معالجةِ

---

(١) مصطلح «عمود الصورة» من أَهم المصطلحات في الممارسة النقدية لشاكر ويعني به التصوُّر العام والأَطرَ الكلية للبحثِ. وهو مصطلحٌ عتيق صَدَر عنه الجاحظ في «الحيوان» ٦: ١٩، ٣٣ وابن الأنباري بنحوه في «شرح ديوان المفضليات»، بعناية كارلوس لايَل، المطبعة اليسوعية، ١٩٢٠ ص: ١.

(٢) وحي القلم ٣: ٣٧١.

قضية «النبوّة»[(١)]، وأَصابَ الأَفغانيُّ من وَجْه، وجانبه الصوابُ من الوَجْهِ الآخرِ، أَما وَجْهُ الإصابةِ فانتقادُهُ آفَةَ الافتراضِ في مَنْهَج شاكرٍ حيث نجده يفترضُ شيئاً ثم يسيرُ في بَحْثِه معتمداً على هذا الافتراضِ وكأَنَّه أَمْرٌ قد تمَّ التسليمُ به، وأَما وَجْهُ مجانبةِ الصوابِ فإِنكارُهُ على شاكرٍ نَقْدَهُ المتينَ للروايات التاريخية واجتهادَهُ في الكَشْف عن وَجْهِ الحقِّ فيها، فإِنّه ليس ثَمَّةَ من بديلٍ عن هذا النَّقْدِ والتمحيصِ إلاّ التسليمُ للأَخبارِ «وإلاّ التكرارُ والمتابعةُ، ثم التورُّط والزلَلُ فيما أَراد الكذّابون أَن يحملوا الناسَ عليه ويوقعوهم فيه»[(٢)].

وأَصدر طه حسين في السنةِ نَفْسِها كتابَه «مع المتنبي» وسلك في دراسته مَنْهجاً أَحفَظَ شاكراً حين رأى فيه سَطْواً ملفَّعاً على كتابهِ «المتنبي»[(٣)]، فكتب عدداً من المقالات بعنوان «بيني وبين

---

(١) نشر شاكرٌ مقالاته ومقالات الأَفغاني بضميمة كتابه المتنبي: ٥٣٣-٥٧٤.

(٢) نبوة المتنبي، محمود محمد شاكر، نُشر بضميمة المتنبي: ٥٣٦.

(٣) الذي أذهبُ إليه في هذه المسألة أَنَّ د.طه حسين لم يكن عاجزاً عن دراسةِ المتنبي دراسةً قيمة، فإِن له بصيرةً نقديةً تتذوّق أَجمل الأَشعارِ، ولكنَّ رُوحَ التَّعَجْرُفِ والتيه التي باشر بها كتابَه «مع المتنبي» هي التي جعلته يمسخُ هذا الشاعرَ المُفْلِقَ ويخرجُ بنتائجَ هي مِنْ فَطيرِ الآراءِ الأَدبية حين أَلصقَ بالمتنبي كلَّ نقيصةٍ خُلُقيةٍ وفنيةٍ، ولولا أَنَّه تدارك نَفْسَه في آخِرِ الكتابِ وعاد إلى ذَوْقه الجميل لصدقت فيه كلمةُ زُفَر بن الهذيل حين قال: «إني لا أُناظرُ أَحداً حتى يسكتَ، بل أُناظرهُ حتى يُجَنَّ، قالوا: كيف ذلك؟ قال: يقولُ بما =

طه»[1] كشف فيها عن عَوارِ دراسة طه حسين، وظلَّ ينقُضُ كتاب «مع المتنبي» حتى حلَّ به خَطْبٌ فادحٌ قَصَفَ قَلَمَهُ وصَرَفَه عن إكمال «قضية المتنبي»؛ فقد اخترمت المنيَّةُ أُستاذه الرافعي على حين غِرَّة سنة ١٩٣٧، فوَجِمَ شاكرُ وأَطرقَ، وأَرسل دمعةَ وفاءٍ على ملاذِ العربيةِ وحصنها في زمانِه ولسانُ حالِه يقول:

ليت الحوادثَ باعَتْني الذي أَخَذَتْ
منّي بحِلْمي الذي أعطت وتَجْريبي[2]

وبعد موت الرافعيِّ، شرع محمد سعيد العُرْيان في كتابِه طائفةٍ من المقالاتِ حول حياة الرافعيِّ وأَدبه وفِكرِه وعلاقاته بحوادث العصر وأَعلامِه؛ وذلك على صفحات مجلة الرسالة وهي التي عُرِفت فيما بعد باسم «حياة الرافعيِّ». وقد بذل العريان جَهْداً ملموساً في سبيلِ تحرِّي الحقيقة التاريخية[3]، غير أنّه كما يقول إحسان عباس قد «تعجَّل كتابةَ هذه السيرةِ، ولم يكن قد خَفَّ حُزْنُه على صديقه فلم يَسْتطع أن يَسْلَمَ من بَعْضِ المَيْلِ»[4] فكان أن كَتَبَ فصولاً ماتِعةً في علاقةِ الرافعيِّ بالعقّادِ

= لم يَقُلْ به أَحدٌ».

(١) نشر شاكر هذه المقالات بضميمة كتابه المتنبي: ٣٩٩-٥٣٠.

(٢) ديوان المتنبي بشرح اليازجي، دار صادر، بيروت، بلا تاريخ، ٢: ٣٠٩

(٣) انظر مثلا حديثه عن كتاب «على السفود» ص: ١٨٩ وكيف أَنْحى باللائمة على الرافعيِّ.

(٤) فن السيرة، د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، بلا تاريخ، ص: ٦٢.

ظَهَرَ منها أنَّ العقاد كان يَنْفَسُ على الرافعيِّ مكانَتَهُ الأَدبيةَ ولا سيَّما بعد الحُظْوةِ التي نالها بسبب كتابه «إعجاز القرآن»[١]، وأَلْمَعَ العريانُ إلى ما يُشيرُ إلى ترجيحِ كفَّة الرافعيِّ في نَقْدِه لديوان «وحي الأَربعين» للعقَّاد، فأَحْفَظَ ذلك سيد قُطب إبَّانَ جَرَيانِه في غُبارِ العقَّادِ، فشَرع في كتابةِ عدد من المقالات بعنوان «بين العقَّاد والرافعي» على صفحات الرسالة، وصدَّرها بقوله: آراء حُرَّةٌ لعلَّها طلائع معركة! وخَفَّ حِلْمُهُ جِدّاً حين انعطف بالنَّقْدِ إلى شَخْصِ الرافعيِّ وبَسَطَ لسانَه بالزِّرايةِ عليه ووصفه بأَوصافٍ ما زلتُ أَعجَبُ إلى يوم الناس هذا من صدورِها عنه، فجرَّده من الإِنسانية، ومن أَدبِ النَّفْسِ، ومن الطَّبْع[٢]، إلى غُثاءٍ من الكلام كثيرٍ هو من أَدلِّ شيءٍ على الأَغلالِ التي كان يَغُلُّ بها سيّدٌ نَفْسَهَ في تلك المرحلة من حياته[٣]، فانتدبَ العريانُ شاكراً

---

(١) وذلك حين قرَّظه سعد زغلول بقوله: كأَنَّه تنزيلٌ من التنزيل، أَو قَبَسٌ من نورِ الذكر الحكيم. وقد صدَّر الرافعيُّ كتابَه بهذه الكلمة، انظر: «إعجاز القرآن» مصطفى صادق الرافعي، دار الكتاب اللبناني، ط٢، ١٩٧٤، ص: ٨.

(٢) يقول سيد في الرسالة ٦ (١٩٣٨) ص: ٦٩٢ في وصف الرافعي: كنتُ أَشكُّ في «إنسانيةِ» هذا الرجل قبل أَن أَشكَّ في قيمة أَدبه، وكُنْتُ أَزعمُ لبعضِ إخواني أَنَّه خُواءٌ من «النَّفْس» وأَنَّ ذلك سببُ كراهيتي له، ولذلك كان همِّي أَن أَبْحَثَ فيما كتبه الأُستاذ العريان عن حياته لا عن أَدبِه، وكان يهمُّني أَن أعثُرَ في ثنايا هذه الحياةِ على «نَفْسٍ» وعلى «إنسانية».

(٣) كان سيِّدٌ رحمه الله كغيره من الأُدباء الشَّباب يبحثون عن موطىء قدم لهم في الساحةِ الأَدبية من خلالِ التعلُّق بأَذيالِ الكبارِ، وقد أَنْجَزَ =

للردِّ عليه ضَنّاً بوقْتِهِ أَن يقطعه عن مواصلةِ كتابةِ تاريخ الرافعي[1]، فلبَّى شاكرٌ الدعوة وانبرى لبيان الأُصولِ الفنيةِ التي تقومُ عليها المدرسةُ الرافعية على صفحات مجلة «الرسالة» فازدادت جَراءةُ سيّدٍ على الاستخفافِ حتى خَرَج عن حدِّ الاعتدالِ فحينئذٍ كَتَبَ علي الطنطاوي ساخراً من صَلَفِ سَيِّدٍ وعَجْرَفيَّتِه[2] مقالة بعنوان: «أَهذا نَقْدٌ أَهذا كلامٌ؟»[3] ثم طلب من شاكرٍ على وَجْهِ الجَزْم

= د. علي شَلَش دراسةً جيدة تصوِّرُ التحوّلاتِ العنيفَة التي ألمَّت بسيد قطب، وأَن تجاهُلَ المؤسسة الأَدبية له كان من أَهمِّ الأَسباب التي دفعته للتّمرّد على الأَدبِ انظر: التمرد على الأدب، دراسة في تجربة سيد قطب، علي شَلش، دار الشروق، القاهرة - بيروت، ط١: ١٩٩٤.

(١) يقول العريان منتدباً شاكراً لهذه المهمة (الرسالة ٦ (١٩٣٨) ص: ٧٢٩): ولقدمات الرافعيُّ ولكنَّه خلَّف طائفةً كريمةً من الأُدباءِ، كلُّهم أمينٌ على أَدَبه حريصٌ على تُراثِه فلا جَرَمَ أَن يتولَّى تزييفَ هذا النَّقْدِ أَو تعديلَه رجلٌ غيري ممَّن خَلَّفَ لهم الرافعي أَدَبُه أُمناء عليه لأفرغَ لما أَنا فيه، فلينتَدِبْ له صديقُنا (الأُستاذُ محمود محمد شاكر) فتلك من أَماناتِ الرافعي في عُنُقِه.

(٢) وما ارعوى سيِّدٌ عن هذه الخِلال إلاّ بعد رجوعِه إلى الله وتَخَلُّقِهِ بأَخلاقِ الإِيمانِ فهناك أَشرقت روحُه وعَرَفَ للناس أَقدارهم، بل وتصدَّى لأَستاذِه القديم الكبير (الأستاذ العقاد). انظر: في ظلال القرآن، سيد قطب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٧: ١٩٧١، ج٤ ص: ٥٥٦.

(٣) أَهذا نَقْدٌ؟ أَهذا كلام» علي الطنطاوي، الرسالة ٦ (١٩٣٨) ص: ٩٨١-٩٨٢.

قائلاً: «إنَّ الذي يَجِبُ الآن على الأُستاذِ شاكرٍ وجوباً لا هوادةَ فيه، هو أَلّا يَخُطَّ في هذه المناظرة حرْفاً بعد اليوم. كلا، ما هذه مناظرةٌ، ولا هذا مناظرٌ، ولا أَدب الرافعيِّ بَيْتٌ من الورقِ لينهارَ من نَفْخَةٍ، إنَّ أَدَبَهُ قَصْرٌ من الصخرِ، سيَبْقى بقاءَ الدهر»[1]،

فأَمسك شاكرٌ عن الكتابةِ واستمرَّ سعيد في التأريخ لحياةِ الرافعيِّ بعد أَن كتب كلمةً عنيفةً في نَقْدِ منهج سيد في النَّقْدِ مُشيراً إلى انَّه سيُعْرِضُ عنه وعن كتاباته، وحَسَناً فَعَلَ، فقد كان التأريخُ للرافعيّ محتاجاً إلى أكبر قَدْرٍ من الاتزان وهدوء النَّفْسِ والبُعْدِ عن الجَدَلِ والمُماحكةِ.

وفي هذه المرحلةِ قامت صداقةٌ عميقة بين شاكرٍ ويحيى حَقِّي ومحمود حسن إسماعيل، وكلاهما من كبار المُبدعين في إطار الثقافةِ العربيةِ المُعاصرةِ، وكان كلٌّ منهما يَعدُّ شاكراً «إماماً عليماً بأَسرارِ البيانِ العربي في شعرِه ونَثْرِه، ومَرْجعاً حيّاً للثقافة العربيةِ يَأْنسانِ إلى ذخيرتِه في إبداعِهما الأَدبيّ»[2]. وقد وصف

---

(١) المرجع نفسه، والصفحة نَفْسُها.

(٢) دراسات عربية وإسلامية: ١٥.

وانظر الملحق الثقافي في جريدة الدستور الأردنية بتاريخ ٢٢/١/١٩٩٣، حيث كتب الدكتور إحسان عباس كلمةً نبيلةً في رثاءِ يحيى حقي أَشار فيها إلى الظروف التاريخية التي جمعته بيحيى حقِّي وأَنَّ ذلك كان في منزل محمود شاكر الذي سمَّاه الدكتور عباس بـ«كعبة العِلم»، ثم أَعاد ذِكْرَ هذه العلاقة في سيرته الذاتية «غربة الراعي» دار الشروق، ط١، ١٩٩٦، ص: ٢١١.

يحيى حَقِّي العلاقةَ الحميمة التي تربطه بشاكر بقوله: «وفي هذا البيت - يعني بيت شاكر - عرفْتُ حقيقةً معنى الصداقةِ والإخلاصِ والحبِّ والوفاء. بل تولّى [شاكر] تعليمي، فهو الذي له الفضلُ الأوَّلُ على أنني تزوَّجْتُ اللغةَ العربية، وسَمحَ لي أَن أَستمعَ إليه وهو يُلْقي الشعر الجاهلي شعراً ونتبسَّط في المعاني، فالحقيقة شاكر له أكبر الفَضْلِ... وأعترفُ أَنني كُنْتُ أَسأله، أقْرأُ له النصَّ الذي كَتَبْتُه، فكان يُجْري قَلَمَهُ على بعضِ الكلماتِ ويختار لي كلمات أَحسن - لم يكن يُغَيِّر الأسلوب كلّه - إنَّما يُبَصّرني بأَنَّ هناك كلمةً أَدقَّ من كلمة... ومن سنة ١٩٣٩ إلى الآن، هذه الصداقةُ متصلة، بل له عليَّ فَضْلٌ كبيرٌ، فهو الذي يدفَعُ لي فاتورة التليفون، وهو الذي يدفَعُ لي كثيراً من الديون، وإذا تعثَّرتُ في الفلوسِ يُعطيني لوَجْه الله»[١].

وحين قضى يحيى ومضى لمعادِه عام ١٩٩٢، بكاه شاكرٌ وسمَّاه «صديق الحياة» ونَشَرَ كلمةً ساميةً في «الأَهرام»[٢] أَشار فيها إلى ظروفِ التقائه بصاحب «القنديل» يحيى حَقِّي، وكيف أنَّ يحيى ترك بيته وأَقام في بيت شاكر عَشْرَ سنوات، وأَنَّه كان أَقْدَرَ الموجودين على تمثُّلِ ما يلتقطُه ثم كتابتِهِ باقتدارٍ وفَنٍّ نابعٍ

---

(١) وصية صاحب القنديل، صلاح الدين معاطي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط١، ١٩٩٥، ص: ٣٢.

(٢) «يحيى حقي، صديقُ الحياة الذي افتقدته»، محمود محمد شاكر، جريدة الأهرام، العدد ٣٨٧٢٨، ١٩٩٢ ص:٨، وأعيد نَشْرُها في كتاب «وصية صاحب القنديل»: ٣٦.

من شخصيّته، وختم مقالته بقوله: «لقد كان يحيى حقي بالنسبةِ لي أَخاً وصديقاً سِرْنا معاً في زمنٍ واحدٍ، ومشينا في طريق واحدةٍ، وكنا ننتهي إلى غايةٍ واحدة، ولم يختلف أحدنا عن الآخرِ حتى فَرَّقَ بيننا الموت».

وفي سنة ١٩٤٠ شرع شاكرٌ في «قراءة التراث وشَرْحه»[١]

---

(١) يرفُض شاكرٌ مصطلحي «التحقيق» و«التراث» ويستعيض عن التحقيق بالقراءة والشَّرْحِ، وفي ظنِّي أَنَّ سببَ ذلك هو موقُفه العامُّ من الثقافةِ الغربية، فقد أَتى على نشر التراثِ حينٌ من الدهرِ كانت مقاليده بأيدي المستشرقين، فظهرت صناعةُ «التحقيق» التي كان جوهرُها إظهارَ الآثارِ العلميةِ على حقيقتها وذلك بإثبات الفروقِ بين النُّسَخِ الخطية والإمساك عمَّا وراء ذلك، ومعلومٌ أنَّ هذا غير كافٍ لا سيَّما في عَصْرٍ فقدت فيه الأَجيالُ الذَوقَ اللغويَّ والقدرةَ على معرفةِ اللغةِ القديمةِ إفراداً وتركيباً، فاجتهد شاكر في تطوير عملية «التحقيق» بحيث تُقَرِّبَ النصَّ القديمَ مادَّة وفِكْراً، وربما أَمكن إضافةُ سبب آخر هو أنَّ لطبيعةِ الآثارِ العلميةِ التي تصدَّى شاكرٌ لنَشْرِها أثراً كبيراً في إيجادِ هذا المصطلح نظرياً وعملياً، فإنَّ كُتُباً كتفسير الطبري وتهذيب الآثار له، وطبقات فحول الشعراء لابن سلاّم، ودلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني وما هو من بابَتِها من المصنَّفات، لا يكفي فيها مجرَّدُ إظهار النصِّ، بل لا بُدَّ من تذليل العِقَابِ التي تعترضُ القارىء وذلك بفكِّ مغاليقِ اللغةِ، ومتابعة دلالاتها التي يُمكن أَن يَضِلَّ القارىءُ بسبب غموضِ أَساليبها، وإنَّ قراءةً متأنيةً في هذه المصنّفاتِ المذكورةِ آنفاً لَتُنْبىءُ بصوابِ منهج شاكر، وإلاّ فأين هو القارىء الذي يُطيق قراءة الطبري والجرجاني من غير دليل؟ ولعلَّ موازنةً دقيقة بين «دلائل الإعجاز» الذي اضطلع شاكرٌ بقراءته وشَرْحه وبين الطبعات السابقة عليه هي خيرُ دليلٍ على الحاجة =

فَنَشَرَ كتابَ «إمتاع الأَسماع» للمقريزي، و«المكافأة وحسن العُقبى» لابن الدايةِ: وبذل جهداً طَيِّباً في الكتابِ الأوَّلِ منهما ولعلَّ اختلافَ الموضوع وحَجْمَ الكتابِ كان له أَثَر في طبيعة العناية المبذولة في كُلّ منهما.

وفي هذه السنة عَهِد صاحبُ «الرسالة» أَحمد حسن الزيات إلى شاكرٍ بتحرير باب «الأَدب في أُسبوع» فأَجاب إلى ذلك وكتب طائفةً من التعقيبات والتعليقات في شتَّى مناحي الحياةِ انتقد فيها الواقعَ الحضاريَّ والثقافيَّ والاجتماعيَّ السائدَ في الحياةِ العربية.

وفي هذه المرحلة من حياته جاشت نَفْسُه بالشِّعْرِ فأَرْسَلَتْه شعراً رقيقاً إلاّ يكن شِعْرَ عاشقٍ فهو من أَدلِّ شِعْرٍ على العِشْقِ، وبحسبِ القارىء أَن يتذوَّق قصيدته «تحت الليل»[1] ليُشْرِفَ على ما كان يعتملُ في نَفْسِهِ من المعاني الساميةِ الجليلةِ:

= الماسة لمثل هذا المنهج.
وأما رفضه لمصطلح «التراث» فَلِكَوْنِهِ دلالةً على شيءٍ مُنْفَصِلٍ عنا، وما عدا ذلك فلا مشاحَّةَ في الاصطلاح. انظر:
- مجلة الفيصل، العدد (٢٨٤) ١٩٧٩، ص: ٦٧ (لقاء مع محمود محمد شاكر).
- برنامج طبقات فُحول الشعراء، محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، مصر، ١٩٨٠، ص: ١٥٨.

(١) «تحت الليل» محمود محمد شاكر، الرسالة ٨ (١٩٤٠) ص: ٥٠٢.

أَهيــمُ وقلبــي هــائــمٌ وحُشــاشتــي
تهيمُ، فهل يَبْقى الشقيُّ المُبَعْثَرُ؟
وهــل يَهْتــدي غــاوٍ أَضــاعَ حيــاتَــه
بحيــث يَضيــعُ الطــامــحُ المُتَجَبِّــرُ؟
وهل تَسْكُنُ الدنيا ويَسْكُنُ صَرْفُها
ويسكــنُ هــذا النــابــضُ المتَفجِّــرُ؟
وهــل تُطْفِــىءُ الأَيّــامُ نِيــرانَ ظُلْمِهــا
وتَطْفَــأُ نــارٌ فــي دَمــي تَتَسَعَّــرُ؟

* * *

لئــن أبقــتِ الآمــالُ منــي لطــالَمــا
تقلَّبْـــتُ فـــي آلامِهـــا أَتَضَـــوَّرُ
تُنــازِعُنــي مــن كــلِّ وَجْــهٍ بســاحــرٍ
يمَثِّـــلُ لـــي إقبـــالَهـــا ويُصَـــوِّرُ
فَيَهْوي لها بعضي، وبَعْضِيَ مُوْثَقٌ
بأَشواقه الأُخرى إلى حيث تَنْظُرُ
أَضــاليــلُ مــن سِحْــرِ الحيــاةِ وَفِتْنَــةٌ
تهـــاوى إليهـــا مستهـــامٌ مُسَحَّـــرُ
أَبــى القَلْــبُ إلاّ أَن يــراهــا قــريبــةً
كــأَنَّ رِضــاهــا مُــزْنَــةٌ تتحــدَّرُ
يَــرِفُّ شَبــابُ القَلْــبِ فــي قَسَمــاتِهــا
تكـــادُ تَـــراهُ ضـــاحِكـــاً يتحيَّـــرُ

تضـيءُ ليـالـي همِّـه بخيـالهـا
كمـا سـلَّ هـمَّ الليـل نَجْـمٌ مُنَـوِّرُ
سَرَت في دمٍ يَغْلي كأنَّ اندفاقَه
من القَلْب يُنْبوعٌ من الوَجْدِ يُسْجَرُ
تَمُـرُّ بـه الأَفكـارُ وهـي نَـدِيَّـةٌ
فمـا هـي إلاّ جمـرةٌ تَتَـدَهْـوَرُ
فَهَلْ ترحمُ الأيامُ أو تهدأُ المُنى
ابـى حُبُّهـا إلا شقـاءً يُـدَمِّـرُ

وخلال المرحلة (١٩٤١-١٩٤٥) لم يكتب شاكر كثيرَ شيءٍ، حتى إذا أَظلت سنة ١٩٤٦ قذف بنَفْسِه في غِمار السياسةِ وشارك بقلمه في أَحداثِ تلك المرحلةِ ولا سيَّما ما كان متعلِّقاً بقضية الجلاء الإنجليزي عن مصر[1]، والوَحْدَة بين مصر والسودان[2]، وفلسطين[3] التي كانت نُذُر الشرِّ تبرقُ في سمائِها، فكتب طائفةً كثيرةً من المقالات التي كشفت عن ولائه لقومِه وأمته، وعن إحساسِه الدقيقِ بمكائدِ المستعمرين وأَحابيلهم.

وظلَّ شاكر مشغولاً بالسياسة حتى أَواخر سنة ١٩٥١ حين تصدَّى ثانيةً لخَصْمه القديمِ سيد قطب عندما شرع الأَخير في

(١) «بين جيلين» محمود محمد شاكر، الرسالة ١٤ (١٩٤٦) ص:١٠٩.
(٢) «مصر هي السودان» محمود محمد شاكر، الرسالة ١٥ (١٩٤٧) ص: ١٠٤.
(٣) «لبيك يا فلسطين» محمود محمد شاكر، الرسالة ١٥ (١٩٤٧) ص: ١٣١٣.

دراسة المرحلة المبكرة من تاريخ الإسلام ضِمْنَ الإطار العام لكتابه «العدالة الاجتماعية في الإسلام»[1] وحين وصل في بَحْثِهِ إلى العصر الأُمويِّ استبدَّت الحماسةُ بقَلْبه فأطلق قَدْراً غير قليلٍ من الأَحكام التي تستأصلُ دين الأُمويين وإيمانَهم. وزعم أَنَّ الإيمانَ لم يَعْمُر قَلْبَ أُميَّةَ، وما كان الإسلامُ لها إلاّ رداءً تخلعه وتَلْبَسه حَسْبَ مصالِحها[2]، فانبرى له شاكرٌ ونَقَضَ عليه أُصولَ مَنْهَجه في دراسةِ التاريخ، وأثبت - بحقٍّ - أَنَّ سيِّداً قد ارتكبَ خَطَأً مَنْهجياً واضحاً حينِ اقتصر على رواياتٍ تاريخيةٍ محفوفةٍ بالشكِّ ممَّا أضرّ ببَحْثِهِ وأَفْقَدَهُ قيمتَهُ على الرغمِ ممَّا يضطرم في قَلْبه مِن حماسةٍ للإسلام الصافي البريءِ كما تجَلَّى في العهدَيْن: النبويِّ والراشديِّ. ويبدو أَنَّ سيِّداً قد أَدرك خَطَأَهُ هذا، فتراجع عن آرائه بعد نُضوج تجربتِه الإسلامية وامتلاكه زمام المنهج، فقدَّم تَفْسيراً مُتَّزِناً لأَحداثِ هذه المرحلةِ ووضعها في حاقِّ

---

(١) على الرغم من التعديل الذي طرأ على هذا الكتاب إلاّ أَنَّ صدى الأَفكار القديمة ما زال موجوداً، أنظر مثلاً الصفحات: ١٥٤، ١٥٥، ١٦٠، ١٦٤. أَما النقولُ التي نقلها شاكر في مقالاته ونَقَضَها فليس لها وجودٌ في الكتاب، وقد ذكر د. عبد الله الخباص في كتابه «سيد قطب الأَديب الناقد» أَن هذا الكتاب قد طرأ عليه تعديلٌ ما. انظر:
سيد قطب الأَديب الناقد: د.عبد الله الخباص، مكتبة المنار، الأردن، ط١: ١٩٨٣، ص: ٣١٦.

(٢) «لا تسبُّوا أَصحابي» محمود محمد شاكر مجلة «المسلمون» ١٩٢، ص: ٢٤٧.

موضِعها من غيرِ إفراطٍ ولا تفريطٍ[١].

وفي هذه السنة ١٩٥٢ نَشَر شاكر قصيدته «القوس العذراء»[٢] وهي قصيدةٌ طويلةٌ تبلغ مئتين وثمانين بَيْتاً تقومُ على الاستلهامِ الإبداعيِّ للتراث ومحاورتِه، حيث وقف شاكر على زائيَّةِ الشَّماخ[٣]، وانتثل من أطوائِها معنى الإبداعِ في العملِ وإتقانه وعلاقةِ الفنَّان بإبداعِه، فصاغ هذا المعنى صياغةً فنية وأخلاقية بارعةً تنطوي على قَدْرٍ كبيرٍ من الدلالات، إلاّ أَن الدلالة الكبرى، كما يقول إحسان عباس، «ليست في محاولةِ الابتكار بقَدْر ما هي في العَوْدةِ إلى التراثِ، ورَبْطِ الحاضرِ بالماضي، وإيداع القُوَّة الرمزيةِ فيما يَبْدو بسيطاً ساذَجاً لأَوَّلِ وَهْلةٍ. وفي ذلك كلِّه نوعٌ من الإبداع جديدٌ، وبرهانٌ ساطعٌ على أنَّ تطلب الرموزِ في الأَساطيرِ الغريبة عن التراثِ يدلُّ على جَهْلٍ به، أَو على استسهالٍ لاستخدامِ رموزٍ جاهزةٍ أَو عليهما معاً»[٤] مؤكِّداً

---

(١) انظر: في ظلال القرآن ٧: ٢٩.

(٢) نَشَرها أولاً في مجلة الكتاب (١٩٥٢) ص: ١٥١-١٧٨، ثم أَعاد نَشْرها سنة ١٩٧٢ في مكتبة الخانجي، وهي الطبعة المعتمدة في هذا البحث.

(٣) هي القصيدة المشهورة ومطلعها:

عفا بَطْنُ قَوٍّ من سُليمى فعالِزُ ... فذاتُ الغَضا فالمُشْرِفاتُ النوافِزُ

انظر: ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني، تحقيق صلاح الدين الهادي، دار المعارف، مصر، بلا تاريخ: ١٧٣.

(٤) «القوس العذراء» د. إحسان عباس، نُشِر ضمن دراسات عربية وإسلامية المهداة إلى محمود محمد شاكر، ص: ١٤، وقد ذكر =

«أنَّ الشعر الحديثَ قد ضَلَّ كثيراً حين لم يَهْتَدِ إلى «القوس العذراء»، وأنَّ الناقدَ الحديثَ قد سارَ في تلك الطريقِ المُضِلَّةِ نَفْسِها حين أَغفل تلك القَصيدةَ، وليس من التجني أَن أَقول - والكلام لإحسانِ عباس - إنَّ الشعر الحديثَ كان يَعْشو إلى أَضواءٍ خادعةٍ، حين انقاد إلى التأثُّرِ بشِعْرٍ أَجنبيٍّ ورموزٍ غريبةٍ، ولم يستطع أَن يكتشف أَدواته في التراث كما فعلت «القوس العذراء»، ولكن أَنَّى له أَن يَفْعَلَ ذلك وهو اجتهادُ بِضْعَةٍ من «تلامذة المدارس» الذين شَدَوْا شيئاً من الشعرِ الإنجليزي، فظنُّوا أَنَّهم وقعوا على كَنْزٍ ليس في أَدبِهم نظيرُه، وأَظنُّ أَنَّ أكثر مَنْ بَقي منهم حتى اليوم لا يفهم قصيدةَ الشماخ فكيف أَن يستخلصَ منها رموزاً لمفهوماتٍ معاصرةٍ، وقد يكون هذا الكلامُ قاسياً، ولكنَّ الحقَّ لا يعني المجاملةَ واللين، ذلك هو شأنُ الشعراءِ، أَمَّا النقادُ فشأنُهم أَعجَبُ؛ ذلك لأَنَّهم ذهبوا يبحثون عن بواكير

= الدكتور عباس في حوارٍ أجراه معه الباحثُ إبراهيم الكوفحي بتاريخ ٦/٢/١٩٩٦ أَنَّ هذه الدراسةَ من أَنْفَس ما كتبه في النقدِ الحديث، حيث ضمَّنها خلاصةَ رأيه في هذا النقدِ. وأَنَّ شاكراً لم يكتب هذه القصيدة رداً على ظاهرة الشعر الحُرِّ، لأنَّه لم يكن ليتنازلَ للردِّ على ذلك وانظر:

- «القوس العذراء»، د.زكي نجيب محمود، مجلة الكتاب العربي، العدد (١٥) ١٩٦٥، ص:١١.

-القوس العذراء، رؤية في الإبداع الفني، د. محمد مصطفى هَدَّارة، نُشِر ضمن دراسات عربية وإسلامية، ص:٤٥٧.

الحداثة في أَمثال «بلوتولاند»[١] وهي مِثالُ الفهاهةِ وقلَّةِ الذَّوْق والكُفْر بالتراثِ، وأَغفلوا القَوْسَ العذراء»[٢].

وأَيضاً فقد نشر شاكر في هذه السنةِ ١٩٥٢ كتاب «طبقات فحول الشعراء» لمحمد بن سلام الجمحي، وقد وجَدْتُ أَنَّ أَهْلَ العِلْمِ قد بالغوا في الثناءِ عليه كالذي كتبه محبُّ الدين الخطيب في مجلة «الأزهر»[٣] حيث قال: لو أنَّ كُلَّ أَصلٍ من أُصولِ الأَدبِ والعِلْمِ من تراثِ العروبةِ والإِسلام يُقَيَّضُ له مَنْ يُعْنى بتزيين المكتبةِ العربيةِ به مُصَحَّحاً مُحَقَّقاً مَخْدوماً مشروحاً كما فعل الأُستاذ محمود شاكر بطبقاتِ الشعراء لكان ذلك بَعْثاً لذخائرِ الأُمَّةِ وإِحياءً لثمراتِ عقولها».

وكتب السيد صقر كلمةً[٤] أَثْنى فيها على جهودِ شاكر وإِمامته في علومِ العربية، ثم شَفَعَ ذلك بشيءٍ من النَّقْدِ أَشار فيه إِلى الخطأ الذي وقع فيه شاكر حين أَقْحَمَ في مَتْنِ «الطبقات» بَعْضَ النُّقولِ عن ابن سلاّم من المصادرِ الأدبيةِ الأُخرى كالأَغاني

---

(١) هو ديوان شعر للدكتور لويس عوض.

(٢) «القوس العذراء» ضمن دراسات عربية وإسلامية: ١٥.

(٣) نَقْلاً عن: «طبقات الشعراء» مخطوطاً ومطبوعاً، د. علي جواد الطاهر، مجلة المورد، المجلد (٨) العدد (٣) ١٩٧٩ ص:٤٣ الهامش (١٢٠).

(٤) وذلك في مجلة الكتاب، المجلد (١٢) السنة (٨) ١٩٥٣، ص: ٣٨٠-٣٨١.

وأَمالي الزجاجي وغيرِهما[1]، وتساءَل صَقْرٌ بلسانِ القرّاءِ قائلاً: «نحن نؤمنُ حقّاً بأنَّ هذه النُّقولَ مَرْوِيّةٌ عن ابن سلاّم، ولكنّا لا نؤمنُ بأنَّها من طبقات الشعراء؛ إذْ ليس لدينا من دليلٍ على ذلك، فهل قال الزجاجيُّ مَثَلاً في ذلك الخبر الذي نقلَهُ عنه الأُستاذ (٥٤٥-٥٤٨)[2]: إنَّه قد نَقَلَهُ من طبقات الشعراء؟ وهل زعم صاحب الأَغاني أَنَّ كلَّ رواياته عن ابنِ سلاّم التي نَقَلَها الأُستاذُ هي من كتاب الطبقات؟ وهَلْ تيقَّنَّا أَنَّ هذه النصوصَ ليست من كتابٍ آخَرَ من كُتُبِ ابنِ سلاّم المدوَّنةِ؟ وهل عَلمنا أَنَّها لم تُؤخَذْ عن ابنِ سلاّمٍ في أَحاديثِهِ ودروسِهِ؟ وهَلْ لدينا أَثارَةٌ من عِلْمٍ تدلُّنا على أَنَّ ابنَ سلاّمٍ لم يَعْرِضْ للشعراءِ الذين ذكرهم في الطبقات بَعْدَ ذلك بأَيِّ لونٍ من أَلوانِ الذِّكْرِ حتى نقول: إنَّ كُلَّ ما رُوِيَ عنه من سِيَرِهم وقريضهم هو منه»[3]؟

وأيضاً انتقد السيد صقر صَنيعَ شاكرٍ في تغيير اسم الكتاب الذي عُرِف به في الكتبِ والتراجم وهو «طبقات الشعراء» لا «طبقات فُحولِ الشعراء»...، وقول الشارح - يعني شاكراً -: «إنَّ اسم «طبقات الشعراء» ثوبٌ فَضْفاضٌ لا يُطابِقُ ما في كتابِ

---

(١) كالذي فعله في الفقرات: ١١٧، ١٢٢، ٤٤٧، ٤٤٩، ٤٥٦، ٤٦٠، ٤٦١، ٥٨٣ وغيرها.

(٢) يُشير السيد صقر إلى الفقرات في الطبعة الصادرة عام ١٩٥٢.

(٣) «النقد: طبقات فحول الشعراء لابن سلاّم الجُمحيِّ، حقَّقه وشرحه الأُستاذ محمود محمد شاكر» السيد أَحمد صقر، مجلة الكتاب، المجلد (١٢) السنة (٨) ١٩٥٣ ص: ٣٨٠-٣٨١.

ابن سلاّم لأنَّه لم يَسْتَوْفِ فيه ذِكْرَ الشعراء»[١]، يُقال كذلك على الاسم الذي اختاره «طبقات فحول الشعراء» لأنَّ ابنَ سلاَّم لم يَسْتَوْفِ فيه ذِكْرَ «فُحولِ الشعراء»، ولو اتَّخَذْنا فَضْفَضَةَ اسمِ الكتابِ ذريعةً إلى تَغْييرِ اسمِه لَبَدَّلْنا كثيراً من أَسماءِ الكُتُب، فإنَّ أَكْثَرَها لا يُطابِقُ اسمُه موضوعَه، وهل يطابقُ اسمُ «الكامل» للمبرِّد موضوعَ كتابه؟ كلاّ، فما أَبْيَنَ انتفاءَ هذا الكتابِ عن نَسَبِه، وأشدَّ منافاته لِلَقَبه»[٢].

ثم ذكر السيد صَقر ما راقَهُ في هذا العمل الذي اضطلع شاكر بأعبائه، من مِثْلِ «تلك الومضَاتِ الفكريةِ الخَلاَّبةِ، والنظراتِ الثاقبةِ النفَّاذةِ التي جلاَّها في بعضِ الشعر، فخرَّجه على تأويلاتٍ دقيقةٍ عميقةٍ لم يَلْحَظْها شُرَّاح الشِّعْرِ الأَقدمون، وردَّ عليهم تأويلَهم في رِفْقِ هادىءٍ حيناً، وعُنْفٍ ثائرٍ في أكثر الأَحايين»[٣].

وقد ردَّ شاكر على السيِّد صَقْر ردّاً متيناً[٤]، غَيْرَ أَنني سأرجىءُ الحديث عن هذه القضية إلى مرحلةٍ متأخرةٍ من حياة شاكر حين أَفْرَدَ لهذه القضية كتاباً كاملاً هو «برنامج طبقات

---

(١) أَعاد شاكرٌ ذِكْرَ هذه الجملة بتصرُّفٍ يسيرٍ في مقدّمة الطبعة الثانية لكتاب ابن سلام التي نشرها عام ١٩٧٤، ص:٢٧.

(٢) «طبقات فحول الشعراء» مجلة الكتاب، المجلد (١٢) السنة (٨) ١٩٥٣، ص:٣٨١.

(٣) المرجع نفسه، والصفحة نَفْسُها.

(٤) «صدى النقد: طبقات فحول الشعراء، ردٌّ على نقد»، محمود محمد شاكر، مجلة الكتاب، المجلد (١٢) ١٩٥٣، ص:٥١٣.

فحول الشعراء» (١٩٨٠) أَجاب فيه عن جميع الأَسئلة التي دارت حول منهجه في نَشْرِ التراث القديم وقراءته وشَرْحه.

وواصل شاكر مهمَّته في قراءةِ التراثِ وشَرْحه، وكانت السَّنواتُ (١٩٥٢- ١٩٦٠) من خيرِ سنواتِ عمره عطاءً؛ فقد أَجْمَعَ أَمْرَهُ على نَشْرِ تَفْسير الإمام الطبري «جامع البيان عن تأويلِ آي القرآن»، وإيلائِه ما يليقُ به من العنايةِ والاهتمام، فهو الكتابُ الذي قال فيه شيخُ الشافعية في زمانه أَبو حامد الإِسفراييني (ت: ٤٠٦هـ): «لو سافَرَ رجلٌ إِلى الصينِ حتى يُحَصِّلَ تَفْسيرَ محمد بن جرير لم يكن كثيراً»[١]، فرفع شاكرٌ رأسَهُ بهذا الكتابِ، واستعان بأَخيه أَحمد محمد شاكر الذي كان قد بلغ زعامةَ المحدّثين آنذاك، فقام بتخريج آثارِ الكتاب وأَخباره والحُكْم على أَسانيدِها بحسبِ ما يُستفادُ من أَحوالِ ناقليها قُوَّةً وضُعْفاً، ونَشَرا منه ثلاثة عَشَرَ مجلَّداً هي خيرُ شاهدٍ على بُروع هٰذين العالِمَيْن في قراءةِ التراثِ، ولكنَّ يَدَ المنون اختطفت أَبا الأَشبال أَحمد شاكر فَغادر وَهْيَةً لا تُرْقَعُ، وتقاعس محمود عن العملِ فلم ينشر من التفسير سوى ثلاثة مجلَّداتٍ خلال أَحَدَ عَشَرَ عاماً، ثم تـرك العَمَـل بمـرَّةٍ بسبـب خـلاف نَشَـبَ بينـه وبيـن إدارة «دار المعارف» التي تتولَّى نَشْرَ الكتابِ[٢].

وفي سنة ١٩٥٨، كتب شاكرٌ فَصْلاً قَيِّماً في إعجازِ القرآن

---

(١) سير أعلام النبلاء ١٤: ٢٧٢.

(٢) «محمود شاكر وتحقيق التراث» مجلة الفيصل، السنة الثالثة، العدد (٢٨٤) ١٩٧٩، ص: ٦٧.

قدَّم به لكتاب «الظاهرة القرآنية» لصديقِه مالك بن نبيٍّ، كَشَفَ فيه عن الأُصولِ العامةِ لنظريةِ الإعجازِ، وأَبانَ بطريقةٍ مدهشةٍ عن العلاقةِ الدقيقةِ بين النَّصّ القرآنيِّ الذي بلغ الذروة في الإعجازِ و الشعر الجاهليِّ الذي كان الأَصْلَ البيانيَّ الذي تأسَّسَ عليه الخطابُ القرآني[١].

كان شاكر من أَشدِّ المتحمسين لثورة ١٩٥٢م[٢]، وقد أَثنى على خُطَّتِها في القضاءِ على النظام الملكيِّ القديم، وحين اصطدمت هذه الثورةُ بحلفاءِ الأمس «الإخوان المسلمون» وبالغت في إيقاع الأَذيَّةِ بهم، ثارت ثائرةُ شاكر، فجاهر برأيه وسُخْطِهِ على هذا الامتهانِ لكرامةِ الإنسان، فغشيه من الظُّلْم ما غَشِيَه، وسيق إلى السِّجْنِ سنة ١٩٥٩ وظلَّ يَرْسُفُ في أَغلالِهِ لمدة تسعة أَشْهُرٍ ليخرجَ بعدها مواصلاً عَمَلَهُ في قراءةِ التراثِ

(١) ثمّة إشاراتٌ في كُتب شاكر تومىء إلى أَنَّ له كتاباً مُسْتَقِلاًّ في الإعجاز اسمه «مداخل إعجاز القرآن» وذكر محرّرو كتاب «دراسات عربية وإسلامية» أَنَّ هذا الكتاب تحت الطبْع، ولكن لم يتيسَّر لي التأكُّد من نَشْرِه.
وذكر لي شيخي المحدِّثُ شعيب الأرنؤوط أنَّه رأى أُصولَ هذا الكتابِ منذ ما يقربُ من سبعةَ عَشَر عاماً عند علّامة الديار الشامية أحمد راتب النفَّاخ.

(٢) «الحرية والثورة الحضارية» عبد الرحمن شاكر، ضمن دراسات عربية وإسلامية: ٦٢٣. ولعلَّ المُتَتَبِّعَ لموقفِ شاكرٍ من قادة الثورة المصرية (الضباط الأَحرار) سيضطر إلى اطِّراح الثقة بفِقْهِ شاكر في هذه المسالةِ، فإنَّ هناك اضطراباً ظاهراً في مواقفِهِ.

وشَرْحِه، فنشر الجزءَ الأول من جمهرة نسب قريش للزبير بن بكّار سنة ١٩٦٢. وخلال مرحلة الخمسينيات اتَّصلت أَسبابُ شاكر بأَسباب أعدادٍ كبيرةٍ من المثقفين العربِ الذين بدأوا يفتحون عُيونَهم على الإمكانات العلمية والمعرفية الكبيرة التي يتمتَّعُ بها شاكر، فتوافدت أَفواجُ الدارسين إلى دارته التي سمَّاها أَحد تلاميذه «كعبةَ العِلْم»[١]، فاصطفى منهم غَيْرَ واحدٍ من سَدَنَةِ الثقافةِ العربية المعاصرةِ وخِيرةِ نُقَّادِها كإحسان عباس، وناصر الدين الأَسد، وأَحمد راتب النفَّاخ، وشاكر الفحَّام، ومحمد يوسف نجم، ومحمد رشاد سالم، وعبد الله الطيب، في آخرين ممَّن نَهَلوا من عِلْمِه، وأَفادوا من طرائقِه في النَّقْدِ والذوقِ والاهتزازِ للجمالِ الفنِّي الرفيع، وهو ممَّا تَلْمَسُه في بيان هذه الطائفةِ (الشاكريةِ) ونَقْدِها وذَوْقِها الذي بانت به عن لِداتِها وأَقْرانِها ممَّن ارتضخت عربيّتُهم لُكْنةً أَعجميةً، فأَسْهَمَ في إيجادِ شخصياتٍ ثَقافيةٍ متوازنةٍ تحترمُ ثقافتَها الأَصيلة وتُدْرِكُ بعُمْقٍ كيفيةَ التواصل مع الثقافات الأُخْرى، وتُبْدِعُ خِطابَها الموصولَ بالعصر من خلال وَعْيٍ أَصيلٍ بتُراثِها وثقافتِها وكأَنَّهم يُلبُّون دَعْوَةَ شاكرٍ «للأَحرارِ وهم قِلَّةٌ مُشَرَّدَةٌ ضائعةٌ أَن يَهبُّوا فيردُّوا إلى الأَحياءِ بَعْضَ القَلَقِ الروحي الذي يدفَعُ الحيَّ إلى الاستقلالِ

---

(١) سبقت الإشارةُ إلى أنَّ الدكتور إحسان عباس قد أَطلق هذه التسمية على دارةِ شاكر. انظر جريدة الدستور الأردنية، الملحق الثقافي بتاريخ ٢٢/١/١٩٩٣ ولقد لَمَسْتُ روحَ النُّبْل والوفاءِ التي تنطوي عليها جوانح العلاّمة إحسان عباس لأستاذِه شاكر في أَحاديثَ ظَفِرتُ بسماعها منه في مَنْزلِه وانظر ما كتبه في غربة الراعي: ٢١١.

بنَفْسِهِ، والاعتدادِ بشَخْصِيَّته، والحِرْصِ على تَجْديدِ المواريث التي تلقَّاها من تاريخِهِ، ويُغامِرُ في الحضارة الحديثةِ بروحِ المُجدِّدِ لا بروح المُقَلِّدِ عندئذٍ ينتزع من الحضارةِ الأَسبابَ التي تَنْشَأُ بقوَّتِها الحضارات»[١].

وخلال هذه المرحلة لم يكن لشاكرٍ كثيرُ شيءٍ في الكتابةِ حتى إذا كانت سنةُ ١٩٦٤ وشرع لويس عوض في كتابةِ هامشه على «رسالة الغُفران»[٢] وقعت له أَخطاءٌ بُلْقٌ في كلا شطري المَنْهَج: المادةِ، والتطبيقِ، وخَلَصَ إلى نتائجَ أثارت شاكراً فَحَمِيَ قَلْبُهُ للكتابةِ بعد صَمْتٍ طويلٍ، فكتب على صفحاتِ «الرسالة» خَمْساً وعشرين مقالةً ضافيةً[٣] جاءت على نَسَقٍ فريدٍ بما أَحاطها به من تخطيط ذكيّ لمعركةٍ شرسةٍ مع منابرِ الثقافةِ ودوائرِ التبشير والاستشراق والاستعمار، بحيث تجاوز البحثُ إطارَ الدراسةِ الأَدبية الخالصة، فبسط القَوْلَ في مفهوم «المنهج» وضوابطِهِ المعرفيةِ والأَخلاقيةِ، ثم شرع في الكَشْفِ عن الأَخطاءِ التي وقع فيها لويس عوض وأَبانَ عن جَهْلِهِ بأَسرارِ البيان العربيِّ بَلْهَ الإنسانيِّ، وعن تسرُّعِهِ في دراسةِ الآداب العربية على غير

---

(١) «أَبو فهر والحضارة الإسلامية» أَحمد حمدي إمام، ضمن دراسات عربية وإسلامية: ٥٩١ نَقْلاً عن «الرسالة» السنة (٨): ١٩٤٠، ص: ١٤٣.

(٢) وقد جمعت هذه المقالات في كتاب «على هامش الغفران» د. لويس عوض، دار الهلال، العدد (١٨١) ١٩٦٦، ص: ٨٣-١٧٥.

(٣) وهي المقالات التي عُرِفت فيما بعد بكتاب «أَباطيل وأَسمار» وقد سبقت الإشارةُ إليه.

منهج صحيح، ثم نَحَّى قضية لويس عوض جانباً وهتك الأَستارَ عن خفايا الحياةِ العربيةِ المعاصرةِ في جميع تيّاراتِها الثقافية والفكرية والسياسية والاجتماعية، وأَثَرِ دوائر التبشير والاستشراقِ في صياغةِ معالم هذه الحياةِ. وتتبَّع قضية «اللغة العامية» ومدى ارتباطها بالأَهدافِ الاستعماريةِ، وسلَّط ضَوْءاً ساطعاً على المنابرِ الثقافيةِ التي يُسَيْطرُ عليها صنائعُ الثقافةِ الأَجنبية، وأَظْهَرَ زَيْفَ علوم دجاجلةِ التنوير العربي إنْ في ثقافتِهم، وإن في الثقافات الأُخْرى، فأَحفَظَ ذلك خُصومَه، وطفقوا يؤوّلون كلامَه على أَنَّه دعوةٌ الى فِتْنَةٍ دينيةٍ وقوميةٍ، فسارعت السلطةُ الغاشمةُ إلى قَصْفِ قلمه والحيلولةِ بينه وبين ما كان يرمي إليه، فساقته ثانيةً إلى السجنِ في ٣٠ آب ١٩٦٥[١]، وظلَّ وراء القضبانِ سنتين وكَسْراً حتى كانت نكسةُ حزيران عام ١٩٦٧، فخرج على أَثَرِها من السجنِ وقد استحصدت عزيمتُه على مواصلةِ طريقه الذي اختطه لنفسِهِ في صياغةِ منهج نابعٍ من صميم ثقافته العربيةِ الإسلامية، فكان أَن عاد ثانيةً إلى «قضية الشعر الجاهلي» وكتب مجموعة من المقالات بعنوان: «نمط صعبٌ

---

(١) وصف شاكر تلك اللحظة بقوله في (أباطيل وأسمار: ٥٨٣):
ثم غُلِّقت الأبوابُ في الثالث من جُمادى الآخرة سنة ١٣٨٥ (٣٠ أغسطس سنة ١٩٦٥) وأَحاطت بي الأسوار، وأَظلمت الدنيا، وسمعتُ ورأيت، وفزعتُ، وتقزَّزْت، وتسلَّيتُ عن كلِّ ما ألقى بقولِ شيخ المعرة:

يسوسون الأمورَ بغير عَقْلٍ ... فينفذُ أَمرهم ويُقال ساسَه
فأُفَّ من الحياةِ وأُفَّ منِّي ... ومن زَمَنٍ رئاستُه خساسَهْ

ونَمَطٌ مخيفٌ»[1] كَشَفَ فيها عن أُصولِ منهج دراسةِ الشعر القديم، وأَطالَ النَّفَسَ جدّاً في تحليل قصيدة: «إِنَّ بالشِّعْبِ الذي دون سَلْع» لابن أُخت تأبَّطَ شرّاً، وبذل جَهْداً كبيراً في استكناه أَسرارِها، وعالج غَيْرَ قضيةٍ نقديةٍ كصحة بناء القصيدة، ومفهوم اللغة الشعرية وموسيقى الشعرِ. وكان سببُ كتابة هٰذه المقالات أَنَّ صديقه الحميمَ يحيى حقِّي كتب كلمةً حول هذه القصيدة أَشاد فيها بترجمة «جوته» لها[2]، وأَمَّلَ أَن يَجِدَ فيها القارىءُ العربيُّ روحاً جديدةً بعد لَمْسَةِ شاعر أَلمانيا الكبير التي لاءمت بين أَجزائِها وجعلت منها وحْدَةً عُضْويةً، وأَلْمَحَ حَقِّي إِلى افتقار الشعرِ العربيِّ القديم إِلى هذه الوحدةِ، فانبرى له شاكرٌ وردَّ مُتشابه قضيةِ الشعر الجاهلي إِلى مُحكمه وأفتَنَّ في

---

(١) كان ذلك على صفحات مجلة المجلة في الفترة (١٩٦٩-١٩٧٠) وقد استمدَّ شاكر هذه التسمية من الوزير أَبي عبيد البكري في سمط اللآلىء ٢: ٩١٩ حيث قال في وصف القصيدة: وهي قصيدةٌ ونَمَطٌ صَعْبٌ! وقد أَعاد شاكرٌ نَشْرَ هذه المقالات مجموعةً في كتابٍ في هذه السنة ١٤١٦هـ/١٩٩٦، ويبدو أَنَّ الأَسى قد استبدَّ بقَلْبِ شاكرٍ وهو يرى هذا التردي الهائلَ في أَحوالِ الثقافةِ العربيةِ، فاتَّخذ قناعاً بارعاً من شخصية شيخ المعرة أَبي العلاء حين صدَّر هذه المقالات بقول المعرِّي:

انا أَعْمى، فكيف أَهدي إِلى المنهجِ والناسُ كلُّهم عُمْيانُ

(٢) الديوان الشرقي للمؤلف الغربي، جيته، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي، دار النهضة العربية، القاهرة، ط١، ١٩٦٧ ص: ٣٧٦-٣٨٠.

دراسةِ القصيدةِ دراسةً تُنبىءُ عن خبرةٍ هائلةٍ بالفَنِّ وأَسرارِه[1].

وفي هذه السنة ١٩٧٠ أَسْهَمَ شاكرٌ في نَشْرِ كتاب «الوحشيات» وهو الحماسةُ الصغرى لأَبي تمَّام الطائي، إذ شارَكَ عبدَ العزيز المَيْمَنيَّ الراجكوتيَّ في نَشْرِه، وأَعادَ نَشْرَ كتابِ ابن سلّام «طبقات فحول الشعراء» سنة ١٩٧٤ وصدَّره بمقدّمةٍ ضافيةٍ ذكر فيها الظروفَ التي اكتنفت نَشْرَ الطبعةِ الأولى عام ١٩٥٢، وأنَّ نَقْصَ النُّسَخِ الخطيةِ للكتابِ كان سَبَباً في وُقوعِ بعضِ الأَخطاءِ العلمية، ومن أَجل هذا يقول شاكر: «فأَنا لا أُحِلُّ لأَحدٍ من أَهْلِ العِلْمِ أَن يعتمدَ بعد اليوم على هذه الطبعة الأُولى من «طبقات فحول الشعراء» مخافَةَ أَن يَقَعَ بي في زَلَلٍ لا أَرضاه له»[2]. وصنيعُ شاكرٍ هذا من أَدلِّ الدليلِ على تَقَعْدُده من أَدب العِلْم ونُبْلِ العلماءِ، وقليلٌ ما هم الذين لا تَتَورَّمُ أُنوفُهم إذا نُبِّهوا على أَخطائِهم، ووازِنْ بين صنيع شاكرٍ ورجوعِهِ عن أَخطائه، وصنيع لويس عوض الذي أَصرَّ على إثباتِ أَخطائِهِ البُلْقِ في هامشِ غُفْرانِه، ليستعلنَ لك الفَرْقُ بين صنيع وصنيع.

وأَعاد شاكرٌ نَشْرَ كتابه الإمام «المتنبي» وصدَّره بمقدّمةٍ جديدةٍ سمَّاها «لَمْحَةٌ من فسادِ حياتنا الأَدبية» حلَّل فيها الواقعَ الثقافيَّ، وسلَّط الضوءَ على مظاهرِ الفسادِ فيه، وغَمَزَ من قناةِ المشاهيرِ لا

---

(١) بناء القصيدة في النقدِ العربي القديم. د. يوسف بكَّار، دار الأندلس، بيروت، ط٢، ١٩٨٣، ص: ٣٢٠.

(٢) طبقات فحول الشعراء، ابن سلام الجمحي، قرأه وشَرَحَه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط٢، ١٩٧٤، ج١ ص: ٧٠.

سيَّما طه حسين، فتصدَّى له عبد العزيز الدسوقيُّ، وانتصر لطه حسين من خلالِ دراسة «التذوق الفنِّي بين محمود شاكر وطه حسين»[1]، وذهب إلى أَنَّ للأَخيرِ ذَوْقاً رفيعاً في تذوُّقِ الآدابِ وأَنَّ الأَمْرَ ليس كما يزعمُ شاكرٌ من كونِه رجلاً لا بَصَرَ له بالشِّعْرِ، فردَّ عليه شاكر ردّاً لا يخلو من مداوَرةٍ وتكلُّفٍ - وهو الذي لا يتكلَّفُ ولا يُداورُ - وذهب يزعمُ أنَّ هناك فَرْقاً بين قولِنا: فلانٌ لا بَصَرَ له بالشعرِ، وفلان لا يتذوقُ الشعرَ، وأَبْدأَ وأَعادَ في سبيلِ إثباتِ أَنْ لا خُصومةَ بينه وبين طه حسين، وأنه ما عرف طه حسين إلاّ متذوّقاً لآداب ثقافتِه أَحسنَ التذوُّقِ، وهذا عجبٌ لا يكاد يصحُّ في قضية العَقْلِ، وهو عندي من الأَدلَّة على بَعْض التناقضاتِ التي وقع فيها شاكر مِنْ مِثْلِ موقفِهِ من مجلَّة «المقتطف» حين يصفُها بالعمالةِ للغربِ والاستعمار، ولكنّه لا يتحرَّج عن وصفِ القائمين عليها بأَنَّهم من خُلَّصِ الأَصدقاءِ، وهذا أَمرٌ معروفٌ للحِراصِ على متابعةِ كتابات شاكر.

ولقد حَفَلَت هذه المقالات التي سمَّاها «المتنبي ليتني ما عرفته»[2] بمُناقشة مُسْتفيضةٍ لمفهوم «الذوق الفني» فكشف شاكرٌ عن أَنماطِه، وحظِّ الناقدِ منه وما يترتَّبُ على ذلك من آثارٍ في دراسةِ الفنونِ.

وفي سنة ١٩٧٥، أَلقى شاكرٌ سلسلةً من المحاضرات عن

---

(١) كان ذلك على صفحات مجلة الثقافة عام ١٩٧٨.

(٢) كان ذلك على صفحات مجلة الثقافة عام ١٩٧٨.

«الشعر الجاهلي»[١] في جامعة الإمام محمد بن سعود بالرياضِ وهي محاضراتٌ ذاتُ قيمةٍ علميةٍ كبيرةٍ ناقش فيها قضيةَ الشعر الجاهليِّ في كتاب ابن سلاَّم الجُمحيِّ من خلال أُطُرٍ مهمَّةٍ كأولية الشعر الجاهليّ وصحَّتِهِ، والعلاقة القوية بين إعجازِ القرآن والشعر الجاهليِّ.

وفي سنة ١٩٧٩ نشر علي جواد الطاهر بَحْثاً عنوانه: «طبقات الشعراء... مخطوطاً ومطبوعاً»[٢] أعاد فيه ذِكْرَ الانتقادات التي سبق للسيد صَقْر أَن انتقد بها صنيعَ شاكر في كتاب ابنِ سلاَّم، وغَمَزَ من منهج شاكرٍ في نَشْرِ التراثِ (وتحقيقه)، فأَحْفَظَ ذلك شاكراً وكتب في الردِّ عليه كتاباً مُفيداً هو خلاصةُ مَنْهجه في قراءةِ تُراثِ العربيةِ ونَشْرِهِ سمَّاه «برنامج طبقات فحول الشعراء»، طرح فيه «عن ابن سلاَّم ما تراكم عليه وعلى كتابه «طبقاتِ فُحولِ الشعراء» من أَنْقَاضٍ «أحَدَثْتها قذائفُ الأَلسنةِ، ونَفَضَ عنه «ما غَبَّر وَجْهَهُ من عِثْيَرِ الرامحين في فنائه»[٣]، وانتهى إلى أَنَّ مَنْهَجَه في نَشْرِ كتابِ ابنِ سلاّم كان مَنْهجاً بريئاً من الآفاتِ،

---

(١) تمكنتُ من الحصولِ على محاضرتين نُشِرتا في مجلة العرب ج٥، ٦ السنة العاشرة ١٩٧٥، وذكر محرِّرو كتاب «دراسات عربية وإسلامية» أَنَّ هذه المحاضرات ستُطبع في كتابٍ مستقلٍّ بعنوان «قضية الشعر الجاهلي في كتاب ابن سلاّم».

(٢) «طبقات الشعراء.. مخطوطاً ومطبوعاً» علي جواد الطاهر، مجلة المورد، المجلد (٨) العدد (٣) ١٩٧٩، ص: ٢٥-٤٦.

(٣) برنامج طبقات فحول الشعراء. محمود محمد شاكر، دار المدني، القاهرة، ١٩٨٠، ص: ١٠.

وأَنَّ عمله في إكمالِ نَقْصِ الكتاب من المصادر الأَدبية والتاريخية التي نقلت عن ابن سلاَّم هو عملٌ سائغٌ في قضيَّةِ العَقْلِ، وأَنَّ مهمَّةَ المضطلع بأَعباءِ النَّشْرِ هي الاجتهادُ في وَضْعِ النصوصِ في الأَماكن اللائقةِ بها.

وفي سنة ١٩٨٢، شرع شاكرٌ في نَشْرِ كتاب «تهذيب الآثار» لأَبي جعفر الطبري «وهو من عجائبِ كُتُبِه، ابتدأه بما أَسنده الصدِّيقُ ممَّا صحَّ عندهِ سندُهُ، وتكلَّم على كلِّ حديثٍ منه بعِلَلِه، وطُرُقِه، ثم فِقْهِه، واختلافِ العلماء وحُجَجِهم، وما فيه من المعاني والغريبِ، والردِّ على الملحدين»[١] فَنَشر منه ستَّةَ أَسفارٍ هي كلُّ ما تيسَّر له من مخطوطاتِ هذا الكِتاب العُجابِ[٢]، واكتفى في عمله هذا بالدلالةِ على أحوالِ رواةِ الأَحاديثِ دون الحكمِ عليها بالصحةِ أَو الضَّعْفِ، مُتَعلِّلاً بأَنَّ الحكْمَ على الأَحاديث أَمْرٌ متعذِّرٌ في هذه الأَعصار[٣].

---

(١) سِيَرُ أَعلام النبلاء ١٤: ٢٧٣.

(٢) نُشِر في هذه السنة ١٤١٦هـ-١٩٩٥م جزءٌ آخر من «تهذيب الآثار» فيه بعض مسند عبد الرحمن بن عوف، ومسندُ طلحة بن عبيد الله، ومسندُ الزبير بن العوام، وقد اعتنى بنشره علي رضا بن عبد الله الذي شَنَّ هجوماً عنيفاً على شاكر، وودَّ في نهايةِ الأمرِ أَنْ لو تَرَكَ شاكرٌ نشر هذا الكتابِ لقصورِ باعه في علم الحديثِ. وهذه مجازفةٌ غير محمودةٍ، انظر:
تهذيب الآثار، محمد بن جرير الطبري، تحقيق علي رضا بن عبد الله، دار المأمون للتراث، دمشق-بيروت، ط١، ١٤١٦هـ-١٩٩٥ ص: ٦.

(٣) كذا قال شاكر، ولعلَّ هذا من تواضُعِهِ، وأَمانتِهِ، وإدراكِهِ لخطورةِ =

وفي بدايةِ عَقْد الثمانينات، بدأت الأَوساطُ الثقافيةُ الرسمية تعترفُ بإنجازاتِ شاكرِ العلميةِ بعد ازْوِرارٍ عنه طويلٍ، فَمَنَحتْهُ مصرُ وسامَ جائزة الدولةِ التقديريةِ في الآداب عام ١٩٨١ «تقديراً لجهودهِ وإِسهاماته المتعدِّدةِ في خدمةِ تُراثِ الإسلام ودرايتِهِ الواسعةِ بعلوم العربيةِ ومكانتِهِ المتميّزة في تاريخ الفِكْرِ الإسلامي»[١]، ثم مُنِحَ جائِزَةَ «الملك فيصل» في الآدابِ عام١٩٨٣ عن كتابه الإمام «المتنبي»[٢]، واختارت دار الهلال كتابَه «المتنبي» ضِمْنَ موسوعةٍ تَضُمُّ خلاصاتٍ لمئةٍ من أَهمِّ الكُتُبِ التي صدرت خلالَ القرنين: التاسِعَ عَشَر والعشرين[٣].

= فَتْح هذا البابِ لمن لم يتأَهَّلْ له، وإلاّ فإِنَّ عَمَلَه في نَشْرِ تفسير الطبري بمعاونة أخيه أحمد أحد شيوخ فن الحديث، قائمٌ على أساس الحكم على أسانيدِ الكتاب، وانظر أصل هذا الموقف في «مقدّمة ابن الصلاح»، تحقيق د. نور الدين عِتر، دار الفكر، دمشق، ص: ١٦-١٧.

(١) دراسات عربية وإسلامية: ١٧.

(٢) انظر براءة الجائزة في مقدمة الكتاب نَفْسِهِ ص: ٢. وقد احتجَّ شاكرٌ - أو هكذا فهمتُ - على استحقاقه الجائزة عن طبعة ١٩٣٦، وربما كان يودُّ لو نال الجائزة عن طبعة ١٩٧٧ التي كتب لها مقدّمةً متينةً في نَقْدِ الأوضاع الثقافية سمَّاها «لمحة من فسادِ حياتنا الأَدبية»، بل إنَّ بَعْضَ الباحثين طعن في هذا الاختيارِ الذي أَغْفَلَ التطوُّرَ الكبير الذي صارت إليه كتابات شاكر. انظر:
«المتنبي ليس شاعراً»، راشد المبارك، مجلة العربي، العدد (٤٣٠) ١٩٩٤، ص: ٦٤.

(٣) مجلة الفيصل، العدد (١٩٣)، ١٩٩٣، ص: ١٢١.

وفي سنة ١٩٨٤، نَشَر شاكرٌ «دلائل الإعجاز»[١] لعبد القاهر الجرجاني، وبضميمته «الرسالةُ الشافيةُ في الإعجاز» للمصنِّف نَفْسِه، وهي نَشْرَةٌ فَخْمَةٌ بَرَعَتْ جَميعَ النشراتِ السابقةِ التي اضطلع بأَعبائها غيرُ واحدٍ من أَهْلِ العِلْم؛ فقد تَتَبَّع شاكرٌ حركةَ عَقْلِ الجُرجانيِّ بدِقَّةٍ مُذْهِلَةٍ، وفَصَّلَ النصَّ تَفْصيلاً مرتبطاً بالمعنى أَشدَّ ارتباطٍ وآكَدَهُ، وصوَّبَ كثيراً من الأَخطاءِ التي وَقَعَتْ في مَتْنِ الكتابِ وخَرَّجها على وجوهٍ من القَوْلِ بديعةٍ، وفَكَّ مغاليقَ الكتابِ وذَلَّل ما يعترض القارىء من العِقاب[٢]، وخات[٣] كالعُقابِ الصَّيودِ على هذا العِلْقِ النَّفيسِ حتى كادَ يَشْرَكُ الجُرجانيَّ في إبداعِهِ، وشَفَع ذلك كُلَّه بفِهرسٍ هو من أَنْبَل فِهْرسٍ يُصْنَعُ لكتابٍ، فكانت النَّشْرَةُ التي وضعت كتابَ الجرجانيِّ في حاقِّ موضعِهِ بين كُتُبِ الإعجازِ والنَّقْد.

وفي سنة ١٩٨٧، كَتَبَ شاكرٌ كتابَهُ «رسالةٌ في الطريقِ إلى ثقافتنا»[٤] وهو كتابٌ غايَةٌ في التفقُّه في معنى الثقافة وأَسرارِها، والنهضةِ وشروطِها، والتجديدِ وضوابطِهِ، والاستشراقِ وما يحتفُّ به، أَوْدَعَه شاكرٌ خُلاصةَ بَحْثِهِ وتنقيرِه، وتأَمُّله واعتكافِهِ

---

(١) صدر عن مكتبة الخانجيّ بمصر، ثم أُعيدَ طبعه سنة ١٤١٠هـ-١٩٨٩م.

(٢) العقابُ بكسر العين المهملة: جَمْعُ عَقَبةٍ.

(٣) خات بالخاء المعجمة: انقضَّ.

(٤) صدر الكتاب عن دار الهلال سنة ١٩٨٧، ثم نشره شاكر بضميمة كتابه «المتنبي» سنة ١٩٨٧، ثم نشرته مؤسسة الرسالة سنة ١٩٩٢.

في محاريب العلوم، فَسَبَرَ العلاقةَ القويّةَ بين الدينِ والثقافةِ وخَلَصَ إلى أَنَّ لكلِّ ثقافةٍ أَصلاً أَخلاقياً هو الدينُ أَوْ ما كانَ في مَعْنى الدين، وتَتَبَّع سيرورة الثقافةِ العربية وصيرورتَها وانتهى إلى أنَّها ثقافةٌ متكاملةٌ لم تَفْقِد في يومٍ من الأَيَّام سَطْوَتَها على «المنهج» في شتَّى المعارفِ والعلومِ والفُنونِ، وأَنَّ «عارَ المَنْهَجِ» الذي ثارَ لأَجْلِهِ الثائرون إِنَّما كانَ بسببِ فُتورِ عزائِمهم وقِلَّةِ صَبْرِهم، واختلاطِ الأُمورِ عليهم.

وأَمَّا النهضةُ فإِنَّ حقيقتَها عنده مختلفةٌ جدّاً عن حقيقتها عند غيرِه من مؤرّخي الفِكْرِ العربيِّ الحديثِ، فإِنَّ تاريخَ النهضة عند شاكرٍ قد بدأَ مع عبد القادر البغدادي (١٠٩٣هـ=١٦٨٣) صاحب «خزانة الأدب»، والجبرتي الكبير حسن بن إبراهيم العقيلي (١١٨٨هـ=١٧٧٤) ومحمد بن عبد الوهَّاب التميمي النجديِّ (١٢٠٦هـ=١٧٩٢) داعيةِ التوحيد وخاضدِ شَوْكِ الشرك والخزعبلاتِ، والمُرْتَضى الزَّبيدي محمد بن عبد الرازق الحسني (١٢٠٥هـ=١٧٩٠) صاحب «تاج العروس»، ومحمد بن علي الشوكاني (١٢٥٠هـ=١٨٣٤) صاحب «فتح القدير» و«نيل الأوطار» وغيرهما، «فقد هبَّ «البغداديُّ... فأَلَّف ما أَلّف ليردَّ على الأمَّةِ قدرتَها على «التذوق»، تذوّق اللغةِ والشعر والأدب وعلوم العربية[1] ، وهبَّ «ابنُ عبد الوهَّاب» يكافح البِدَعَ

---

(١) وقديماً قال شاكر: «كلُّ حضارةٍ بالغةٍ تَفْقِدُ دقَّةَ التذوُّقِ تَفْقِدُ معها أَسبابَ بقائِها. والتذوُّقُ ليس قِواماً للآداب والفنونِ وَحْدَها، بل هو أَيْضاً قِوامٌ لكلِّ عِلْمٍ وصناعةٍ، على اختلافِ باباتِ ذلك كُلِّه وتباينِ =

والعقائدَ التي تُخالِفُ ما كان عليه سلفُ الأُمَّةِ من صفاءِ عقيدةِ التوحيدِ، وهي رُكْنُ الإسلام الأكبر، ولم يَقْنَع بتأليفِ الكُتُبِ بل نزل إلى عامَّةِ الناس في بلادِ جزيرةِ العرب، وأحدَثَ رجَّةً هائلةً في قَلْبِ دار الإسلام[1]، وهبَّ «المرتضى الزَّبيديُّ» يَبْعَثُ التراثَ اللغويَّ والدينيَّ وعلومَ العربية وعلومَ الإسلام، ويُحْيي ما كاد يَخْفى على الناس بمؤلَّفاتِه ومجالسه، وهب «الشوكاني الزيديُّ الشِّيعيُّ» مُحْيياً عقيدةَ السلفِ، وحرَّمَ «التقليدَ» في الدين، وحطَّم الفُرْقَةَ والتنابُذَ الذي أدَّى إليه اختلافُ الفِرَق بالعصبية، أمَّا خامِسُهُم وهو «الجَبَرْتيُّ الكبيرُ» فكان فَقيهاً حَنَفِيّاً كبيراً نابِهاً، عالِماً باللغةِ وعِلْم الكلام،ولَّى وَجْهَهُ شَطْرَ «العلوم» التي كانت تُراثاً مُسْتَغْلَقاً على أَهْلِ زمانه، فَجَمَع كُتُبَها من كُلِّ مكانٍ، وحَرَص على لقاءِ مَنْ يَعْلَمُ سِرَّ أَلفاظِها ورموزِها.. حتى

= أنواعِه وضروبه. وكلُّ حضارةٍ ناميةٍ تُريدُ أن تَفْرِضَ وجودَها وتبلغَ تمامَ تكوينِها، إن لم تستقلَّ بتذوُّقٍ حسَّاسٍ حادٍّ نافذٍ، تختصُّ به وتَنْفردُ، لم يكن لإرادتِها في فَرْضِ وجودِها معنىً يُعْقَلُ، بل تكادُ هذه الإرادةُ أن تكون ضَرْباً من التوهمِ والأحلامِ لا خَيْرَ فيه، فَحُسْنُ التذوّق، يعني سلامةَ العقلِ والنفس والقَلب من الآفات، فهو لُبُّ الحضارةِ وقوامُها، لأنَّه أَيْضاً قِوامُ الإنسَانِ العاقلِ المدرك الذي تقومُ به الحضارةُ». انظر: أباطيل وأسمار: ١٣٤.

(١) وإلى مِثْل هذه النتيجةِ انتهى إلْبَرْتْ حوراني في تحليله لطبيعة الحركة «الوهابية» ضمن الظروف التاريخية آنذاك. انظر: الفكر العربي في عصر النهضة، إلبرت حوراني، ترجمة كريم عزقول، دار النهار، بيروت ط٤، ١٩٨٦، ص:٥٥-٥٦.

مَلَك ناصيةَ الرموزِ كُلِّها، في الهندسةِ والكيمياءِ والفَلَكِ والصنائع الحضاريةِ كُلِّها. . . وصار بَيْتُه زاخِراً بكُلِّ أَداةٍ في صناعةٍ وكُلِّ آلةٍ، وصارَ إماماً عالماً في أكثر الصناعاتِ، ولَجَأَ إليه مَهَرَةُ الصُّنَّاع في كُلِّ صناعةٍ يستفيدون من عِلْمِهِ، ومارَسَ كُلَّ ذلك بنَفْسِهِ، وعلَّم وأَفادَ، حتى عَلَّمَ خَدَمَهُ في بَيْتِهِ»[1].

أَمَّا النهضةُ المرتبطةُ بالانفتاحِ على الغَرْبِ فهي عند شاكرٍ نَهْضَةٌ مُدَجَّنَةٌ صَنَعها الاستعمارُ على عَيْنِه، وهي جَهيضٌ[2] نُفِخَ فيه الروحُ فَخَرج إلى الحياة مُشَيَّأً[3] الخَلْق، ممزَّقَ الأَوصال، ولكنَّ روَّادَها حُمِّلوا من العبقريةِ والنبوغ ما لا يَصِحُّ في قضيَّةِ العَقْلِ على التحقيق، وأَطال شاكرٌ النَّفَس في الحديثِ عن شخصية رفاعة رافع الطهطاوي (١٨٧٣) وسَبَرَ تكوينَ رُوحِهِ وعَقْلِهِ، واستوعبَ دَهْشَتَهُما أَمامَ فِتْنَةِ الحضارةِ الغربية، وإعجابَه بمُنْجزاتِها، وعَوْدَهُ مُبَشِّراً بغيرِ قليلٍ من قِيَمِها[4] حين عُهِدَ إليه

---

(١) رسالة في الطريق إلى ثقافتنا: ١٤٩.

(٢) الجهيض: هو السِّقْطُ وهو الولدُ لغير تَمامٍ.

(٣) مُشَيَّأ الخَلْق: قبيحُه.

(٤) لكنَّ هناك مَنْ يرى أَنَّ الطهطاويَّ قد اصطحب معه موازينَ الشَّرْقِ المنبثقةَ عن الشريعةِ الإسلامية، وأَنَّ وَعْيَه بالحضارةِ الغربية كان مُرْتَهناً لموازين الإسلام، وعليه «فإنَّ الطهطاوي ينظرُ إلى التمدُّنِ من موقع الإيمان المطلق، المُسْبَق بالدين الإسلاميِّ وصحته. . . وهكذا لا نرى عند الطهطاويِّ شيئاً جديداً يُضيفُه نظرياً إلى الموقفِ التوفيقي الذي وقفه الفلاسفةُ العربُ القُدامى، وأكّدوا فيه على الوحدة بين الدين والفلسفة، بل إنَّ ابن رُشْدٍ كان أكثر عُمْقاً، وأكثر =

إنشاءِ «مدرسة الألْسُن»، فأَسهم الطهطاوي في وَضْع أساس «لمدرسةٍ مُلَفَّقَةٍ مَبْتورةِ الصِّلَةِ كُلَّ البَتْرِ من مركز «الثقافةِ المتكاملة» التي كان الأَزهر مَهَّدَها على قُرونٍ مُتَطاولةٍ. . . وكذلك أَحْدَثَ رفاعةُ الطَّهطاويُّ صَدْعاً مُبيناً في ثقافةِ الأُمَّةِ، وقَسَمَها إلى شَطْرَيْن مُتَبايِنَيْن: «الأَزهر» في ناحية، و«مدرسة الأَلسنِ» في ناحيةٍ، وكذلك حَقَّق رفاعَةُ لدهاة «الاستشراق» أَهمَّ ما يتوقون إليه، من وَأْدِ اليَقَظَةِ الواحدةِ المتماسكة التي كان الأَزهَرُ مركزَها»[1].

أَمَّا «الاستشراقُ» فقد كتبَ فيه شاكرٌ كلمةَ حَبْرٍ خَبيرٍ استنارت بصيرتُه بالقراءةِ والتأمُّلِ والتجارِبِ والرَّبْطِ الدقيق بين الأَحداثِ، يُعينُه على ذلك ذَوقٌ حسَّاسٌ نافذٌ حيٌّ، فاستوعبَ بدقَّةٍ بالغةٍ وبيانٍ مُقْتَصِدٍ الظروفَ التاريخيةَ لنشأةِ الاستشراقِ، وأَثَرَ هذه الظروفِ في تكوينِ شخصيةِ المستشرقِ الذي تمحضَّتْ مَهَمَّتُه في تَقْديمِ صورةٍ مُشَوَّهةٍ للشَّرْقِ المسلم جَوْهَرُها الجَهْلُ والهمجية والتخلُّف عن ركب الحضارةِ، ووَضْع ذلك بين يدي المثقفِ الأُوروبيّ لكي يزدادَ إحساساً بالتفوُّقِ والغَطْرسةِ، فاستطاعَ «الاستشراقُ» أَن يُدْرِجَ الإِسلامَ وشرائعه وثقافتَه وحضارتَه في مُسْتَنْقعِ «القرون الوسطى» الذي طَمَرَتْهُ «النهضةُ الحديثةُ» ووطِئَهُ

= بُعْداً في التحليل العقلي، وأكثر جذرية»: انظر: الثابت والمتحوّل، أدونيس، دار الفكر، بيروت، ط٥، ١٩٨٦، ج٣ ص: ٣٩.

(١) رسالة في الطريق إلى ثقافتنا: ١٤٩.

«عَصْرُ الإِحياءِ والتنوير» بأَقدامه وَطْأَةَ المتثاقلِ، وبذلك عَصَمَ العَقْلَ الأوروبيَّ المُثَقَّفَ من أَنْ يَزِلَّ زلَّةً، فيرى في دين الإسلام أَو في ثقافتِه وحضارته ما يُوجبُ انبهارَه كما انبهر أَسلاف له من قَبْلُ تساقطوا في الإِسلام وثقافتِه وحضارته طواعيةً»[1].

ثم ناقش شاكر طبيعةَ البَحْثِ الاستشراقيِّ في الثقافةِ العربيةِ الإِسلامية، وانتهى إلى أَنَّه بَحْثٌ لا يُرْكَنُ إليه ولا تَحْصُلُ الثقةُ به بسببِ ضَعْفِ المستشرق في تذوُّقِ أَسرارِ هذه الثقافةِ، وضلوعِه في غالبِ الأَحيانِ في تحقيقِ الأَهدافِ الاستعماريَّةِ لبلادهِ التي لا يهمها سوى إحكام السيطرةِ على العالم الإِسلاميّ وذلك بصياغةِ صورةٍ مُشَوَّهةٍ لهذا العالم وغَرْسِها في وُجْدانِ المثقَّفِ الغربي؛ ممَّا يكْفُلُ تَعزيزَ نَزْعَةِ السيطرةِ على هذا العالَم المُتَخَلِّف[2].

---

(١) رسالة في الطريق إلى ثقافتنا: ٦٢-٦٣.

(٢) وقد سبق لشاكرٍ أَن أَلْمَعَ إِلى هذه الأَفكار في «أَباطيل وأَسمار»: ٢٦٩، وقد تمَّ تطويرُ هذه الأَفكارِ في الثقافةِ العربية المعاصرة وبصورةٍ منهجية فَذَّةٍ على يد إدوارد سعيد فكَتَبَ مَعْلَمَتَهُ الشهيرة «الاستشراق» في تحليل جدلية الثقافةِ والسياسة وأَوْفى على الغايةِ في تحليل الخطاب الاستشراقيِّ، وسبقه إلى ذلك هشام جعيط في «أوروبا والإسلام: صدام الثقافة والحداثة: إذ وَقَفَ وقفةً عزيزةً أَمامَ دهاقنة الاستشراق، وانتهى إلى أنه يجبُ علينا أن نأخذَ الاستشراق «كَلَحْظَةٍ من وضعيةٍ مُعطاةٍ، حيث العلاقات شرق - غرب كانت محكومةً بالأيديولوجيا الاستعمارية وأنَّ الوعي العربيَّ الصافي يرفضُ المنهجَ الاستشراقيّ كمنهج خارجٍ عن العروبةِ، عاجزٍعن سَبْرِ أَعماقِها =

هذا، وقد تصدَّى لنَقْدِ الكتابِ سعد مصلوح[1]،وكتب كلمةً في نَقْدِ الأَفكارِ الأُصولِ في الكتاب، فلم يُسَلِّم لشاكرٍ بالنظرةِ الأُحاديةِ في تَفْسيرِ حركةِ التاريخ من كَوْنِ الدينِ هو المحرِّكَ الفاعِلَ في الصراع بينَ الأممِ والثقافاتِ المتباينةِ،فإنَّ في ذلك «تَبْسيطاً شديداً لِعالَمٍ مُعَقَّدٍ تتصادَمُ فيه المصالحُ والعقائدُ والأَهواءُ والانتماءات»[2] وأَيضاً فإنَّ مَنْهَجَ شاكرٍ في فِقْهِ النصوصِ ونَقْدِ المتونِ لم يَعِزَّ على سهامِ النَقْدِ، فعلى الرغمِ من حُجِّيَّةِ هذا المنهجِ وصِدْقِهِ، وكَوْنِهِ أَسدَّ المناهجِ للبحثِ التاريخيِّ، إلاّ أَنه «لا يستثني مناهجَ أُخرى، ولا يَسدُّ مَسَدَّها، فلدينا المناهجُ الوصفيةُ والتجريبيةُ والفلسفيةُ والمقارنَةُ والتنبئيةُ والإِحصائيةُ، وكُلُّها ممكنٌ وقوعُه في مجالِ دَرْسِ الثقافةِ وعُلومِ الإِنسان»[3].

= ومحرِّفٍ لأَهدافِها»،انظر: أوروبا والإسلام. صدام الثقافة والحداثة، هشام جعيط، ترجمة طلال عتريسي. دار الطليعة، بيروت، ط:١، ١٩٩٥، ص:٤٠. وانظر:«الاستشراق في أزمة»، أنور عبدالملك، ترجمة د. حسن قبيسي، مجلة الفكر العربي، العدد (٣١)، ١٩٨٣، ص:٧٣-٧٤.

(١) وذلك على صفحات مجلة العربي حيث نشر مقالة بعنوان قراءة نقدية لكتاب: «رسالة في الطريق إلى ثقافتنا» العدد (٣٥٣) ١٩٨٨،ص:٤٢-٤٨.

(٢) المرجع نفسه، ص:٤٥.

(٣) المرجع نفسه والصفحة نفسها،وكأَنَّ هناك إِغفالاً للعلاقةِ القوية بين المنهجِ والثقافةِ التي تشكَّل في إِطارِها، وأَيضاً فإِنَّ مصطلح «العلوم الإنسانية» ممَّا يحتاجُ إلى فَضْلِ نَظرٍ وتدقيقٍ، ولو تفحَّصه الباحثُ =

أَمَّا علاقتُنا بالثقافاتِ الأُخرى فقد أجاد سعد مصلوح ضَبْطَها وتحريرَها، فعلى الرغم من مشاركتِه شاكراً في أَنَّه ليس هناك «ثقافةٌ عالمية»[1] إلاّ أَنَّ «ثقافتَنا مُطالبةٌ بتجديدِ نَفْسِها، وبمواجهةٍ عاقلةٍ رصينةٍ لمتغيّرات كثيرةٍ لم تكن من قَبْلُ، وبدِفاعٍ رشيدٍ عن كينونتِها وشخصيتها المتميّزة»[2]؛ ولكنَّه جانب الصوابَ حين طالبَ ثقافَتنا بدورٍ في تشكيلِ الحضارةِ الإنسانيةِ المعاصرةِ.

فالإسلامُ بخصوصيتِهِ لا يمكنُ أَن يكونَ جُزْءاً من هذا الكُلِّ القائمِ على أُسسٍ منبثقةٍ من تصوُّراتٍ وعقائدَ قد جاءَ الإِسلامُ بالبراءَة منها. والغَفْلَةُ عن هذا الضابطِ أَفْضَتْ إِلى خَطَرٍ شديدٍ على العقيدةِ والثقافةِ تسرَّب إِليها من خلالِ سرابِ الإِسهامِ في الثقافةِ العالمية والآدابِ الإِنسانية، وإِنَّ في الشعر العربيِّ الحديثِ لدليلاً على ذلك حيث نجدُ التمرُّدَ السافرَ على المقدَّساتِ الروحية والثقافية للأُمَّة، والانصياعَ الذليلَ للتصوُّرات الأُسطورية والعقائدية المخالفة لجوهر الثقافةِ الإِسلامية. فالإِسلامُ ثقافةٌ عزيزةٌ مُطْلَقةٌ ترفضُ الانصياعَ لمنطقِ التاريخ، وتحملُ في رَحِمِها جَنينَ التمرُّد والأَنَفَة، وهزيمتها في ميدانِ

= المسلم من خلالِ معاييرِ ثقافته الإِسلامية لوجده مُنطوياً على قَدْرٍ كبيرٍ من الخطورةِ حين أَوكَلَ إِلى (الإِنسانِ) مَهَمَّةَ إِبداعِ معايير هذه العلوم.

(١) أطال شاكر النفس في إبطال فكرة «الثقافة العالمية» في «رسالة في الطريق إلى ثقافتنا» ص: ٧٦. وانظر: أوروبا والإسلام ١٦-١٧.

(٢) «قراءة نقدية لكتاب رسالة في الطريق إلى ثقافتنا»: ٤٨.

ما، لا تعني أَنَّها أَلَقت السلاحَ في جميع الميادين. وأَنا أَعلمُ أَنَّ ضَبْط هذه العلاقة بين الثقافات ممَّا يحتاج إلى طاقةٍ روحية عظيمة، ولا سيَّما حين تُصبحُ الثقافةُ مخذولةً من أَبنائها، مرغوباً عنها إلى غيرِها، فحينئذٍ تبقى الطائفةُ الظاهرةُ قابضةً على الجَمْرِ الثقافيِّ العتيق، مُقيمةً فريضةَ التمايزِ بين الخَطأ والصواب، وهو الذي فاءَ إليه سعد مصلوح في خاتمة كلمته حين قال: «ولكنَّ صلاح هذا الأمرِ لا يكونُ إلاّ كما صَلَحَ به أَوَّله، أَلا وهو الحوارُ الذكيُّ والانفتاح المُنْضَبطُ على ثقافات البشر، من موقع الثقةِ بالنفس والوعي بالخصوصية وتحديد المعيار الضابط لما نأخذُ وما نَدَعُ، وبالتمثُّلِ الصحيح لأَيِّ زادٍ ثقافي غريب حتى يستحيلَ في جسد الأُمة ذكاءً ونماءً وعُنْفواناً. وأحسبُ أَنَّ هذا هو الدرسُ الذي لقَّنَنا إيَّاه أَسلافُنا العظام، ليجعلوه لنا تذكرةً وتَعِيَهُ أُذُنٌ واعية[1]».

أما جوهرُ هذا الكتاب «رسالة في الطريق إلى ثقافتنا»، فقد كشف عنه مجدي وهبه في دراسته التحليلية «غضب مرتقب» التي أظهرتِ الموقفَ النقدي لشاكر واتِّجاهَهُ العام، وأَنَّه «اتجاهٌ لا يقبلُ أَيَّ تنازلات، مُتَشكِّكٌ إلى أَقصى الحدود في التفسيرات الأَجنبية، رافضٌ - في الواقع - لأَيِّ احتمال للفهم الحقيقي خارجَ النطاق المحدَّد للعالم الإسلامي نفسه. وهذا صوتٌ أَصيلٌ مُعَبِّرٌ عن الغضب والاستياء بعد اثني عشر قرناً من

(١) «قراءة نقدية لكتاب رسالة في الطريق إلى ثقافتنا»: ٤٨.

المواجهة مع الغرب[١] ثم بيَّن الدارس الصورة الحقيقية للحوار بين الإسلام والغرب، وأَنه «لا جَدْوى من أَنْ تُمَثِّلَ جانب الإِسلام نماذجُ مثل طه حسين، أَو المثقف شبه الماركسي، أَو حتى مَنْ يُسَمَّوْن بالإسلاميين «المعتدلين». . . إذا كان الهدفُ هو قيامَ حوارٍ على أَساس واقعي. لا يمكن للنظام الثقافي الغربي أَن يدخلَ في حوارٍ مثمرٍ مع صورته في المرآة، حتى لو كانت هذه المرآة تشوِّهُ ملامح الصورة شيئاً ما. بل لا بُدَّ له أَن يواجه الحقيقة الواقعةَ وإِحدى صور هذه الحقيقة هي الغَضَبُ الذي عَبَّر عنه محمود محمد شاكر[٢] ثم تساءل الدارس موجِّهاً السؤال إلى الغربيين كيف تتحاورون مع الغضب؟ كيف تتوصلون إلى اتفاقٍ مع صوتٍ يَدْمَغُ صوتكم بعدم الأَمانة[٣]؟.

وفي سنة ١٩٩١ نشر شاكر كتاب «أَسرار البلاغة»[٤] لعبدالقاهر الجرجاني. وأَثنىعلى الطبعة السابقة للكتاب التي اعتنى بها محمد رشيد رضا، ولم يَغْفُل عن شُكْرِ الجَهْدِ الكبير الذي بذله المستشرقُ الأَلماني هلموت رِيتر في نَشْرِ الكتاب، وأَبدى بعض الملحوظات على منهجه. وكان عمل شاكر في «أَسرار البلاغة» صِنْوَ عمله في «دلائل الإعجاز» غير أَنَّ مقدّمة

---

(١) غضب مرتقب، د. مجدي وهبه، نقله إلى العربية زهير على شاكر، دار المدني - جدة، ١٩٩١، ص: ٣٣.

(٢) المرجع نفسه، ص: ٣٤.

(٣) المرجع نفسه، ص: ٣٥.

(٤) صدر عن دار المدني بجدَّة.

«الأَسرار» جاءَت حفيلةً بالشكوى والأَسى؛ فقد آلم شاكراً هذا الفسادُ الضاربُ بجِرانه على هذه الثقافة، وآلمه هذه «الاستهانةُ» بعلومِ القدماءِ وآثارهم. وتتبَّع جذور نشأة هذا الداءِ، فانتهى إلى أَنَّ الشيخ محمد عبده، هو الذي كَسَرَ رِتاجَ[1] هذه الثقافة إبَّان صراعه مع شُيوخ الأَزهر[2]. وأَنَّ الأَجيال اللاحقة لم يكن لها من الزَّكانة والفطنة والتضُّلع من علومِ القدماءِ ما كان للشيخ، فكان ما كان. وهال ذلك شاكراً فاتَّسعت دائرةُ نقده لتشمل بعضَ الجماعات الإِسلامية التي فتحت باب «الاجتهاد» على مصراعيه، حتى نشأَ فيها مَنْ يقول: «مَنْ مالكٌ وأَبو حنيفة»؟ وأَيُّ شيءٍ فِقْهُ ابن حنبل والشافعيِّ»؟[3].

---

(١) الرِّتاج بكسر الراء: الباب العظيم. انظر: الصحاح، اسماعيل بن حماد الجوهري، تحقيق أحمد عبدالغفور عطار، دار العلم للملايين، ط:٣، ١٩٨٤، ج١ ص:٣١٧.

(٢) أَسرار البلاغة، عبدالقاهر الجرجاني، قرأه وعلَّق عليه محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط:١، ١٩٩١، ص:١٩. وإلى مِثْلِ هذا انتهى د. مصطفى ناصف في كتابه: اللغة والتفسير والتواصل، عالم المعرفة، الكويت، ط:١، ١٩٩٥، ص:١٩٩. وقد أَجمل د. محمد سعيد رمضان البوطي بَعْضَ النتائج ذات الأَثرِ الضارِّ التي أَحدثتها مدرسة الشيخ محمد عبده في بحثٍ له بعنوان «التربية الإِسلامية ومشكلة الشخصية الإِسلامية»، مجلة الفكر العربي، العدد (٢١) ١٩٨١، ص:٢٣٩-٢٥٢.

(٣) أَسرار البلاغة: ٢٩.

الفصل الثاني

مَفهُوم المنهَج وأصُوله النظريَّة

كانت قضيةُ المنهج ولا تزالُ واحدةً من أَبرزِ التحدّياتِ التي واجهت الثقافةَ العربيةَ المعاصرة. ولقد انقضى القَرْنُ التاسعَ عَشَرَ، ولم تَنْشَأ عند العربِ محاولةٌ جادَّةٌ لإِعادةِ النَّظَرِ في مفهومِ الأَدبِ، أَو نَظْرةٌ شاملةٌ لفَحْصِ القيم الأدبيةِ السائدةِ على الرغم من امتدادِ مرحلةِ الاحتكاكِ بالثقافةِ الغربيةِ التي يُعزى إليها الأَثَرُ الأكبرُ في تغيير القيمِ الأَدبيةِ في الثقافة العربيةِ المعاصرة، ويرى بعضهم أَن سَبَبَ ذلك هو أَنَّ «الإِدراكاتِ الإِنسانيةَ لا تَسْري من ثقافةٍ إلى ثقافةٍ بمُجَرَّدِ سُنوحِ الفُرْصَةِ، ولأَنَّ أَيَّة ثقافتين إذا مالت إِحداهما إِلى مُجاراةِ الأُخرى، كان أَوَّلَ ما تأخذهُ عنها هو ما يَنْفَعُها نَفْعاً مادّياً مباشِراً، أَمَّا القيمُ الفِكْريَّةُ والجماليةُ المجرَّدةُ فهي أَبْطأُ تسرُّباً وأَصعبُ استيعاباً»[1].

حتّى إذا ذَرَّ قَرْنُ القَرْنِ العشرين، دار جَدَلٌ حادٌّ داخلَ بِنْيَةِ الثقافةِ العربيةِ الإِسلاميةِ حَوْل طبيعةِ المَنْهَجِ الأَمْثَلِ الذي يُعينُ على دراسةِ شتَّى فروعِ هذه الثقافة - لا سيَّما الآدابُ - دراسةً تُجيب على أسئلةٍ جديدةٍ تشكَّلَتْ بفِعْلِ تطوُّرِ النظريةِ الأَدبية في العصر الحديثِ، وتتجاوزُ في الوَقْتِ نَفْسِه مُعْطياتِ الدرس النقديِّ العربيِّ السابقِ الذي لخَّص عطاءَهُ في قواعدِ البلاغةِ

(١) تطوُّرُ القِيَمِ الأَدبيةِ في القَرْنِ التاسعَ عَشَرَ بين النظرية والتطبيق»، بيير كاكيا، مجلة فصول، المجلد (٤) العدد (٣)، ١٩٨٤، ص: ٩٠.

العربيةِ[1]، وذلك بالإفادةِ من الأُطُرِ المنهجيةِ التي بدأ الدارسون العربُ يفتحون عيونَهم عليها، بعد احتكاكِهم بالغَرْب واطّلاعِهم على معاييرَ جديدةٍ للدراسة الأَدبية.

ولقد نَشَأَ وَعْيٌ نقديٌّ جديدٌ اتَّخذَ طابَعاً ثَوْرِيّاً على الثقافةِ العربيةِ وطرائِقها في الذَّوْقِ والنَّقْدِ وتَقْديرِ الجمالِ، وتخلَّقتْ مقولةُ: أَنَّ التراثَ القديمَ لم يَعُدْ صالحاً لمواجهةِ أَدبٍ جديدٍ، وخِدْمةِ مجتمعٍ جديدٍ يُجَدِّدُ فَهْمُه للأَشياءِ ويستعدُّ للمخالفةِ، وإِذَنْ «فإِنَّ الدعوةَ إِلى أَدبٍ جديدٍ لا تستغني عن الثورةِ على المقاييس الموروثةِ في النقدِ والبلاغة»[2] ولم يَمْضِ كثيرُ زمنٍ حتى اندَلعَتْ ثورةٌ «لا تُفاخِرُ بشيءٍ كما تُفاخِرُ بالتَّلْمذةِ المباشرةِ للغَرْبِ، ولا تعتزُّ بشيءٍ كما تعتزُّ بالتفرُّدِ، ولا تعنفُ في إِنكارِ شيءٍ كما تَعْنُفُ في إِنكارِ قوانين التطوُّر في الثقافةِ والأدبِ، وهي - باختصارٍ - ثورةٌ تَجْهَلُ قانونَ الثورةِ... وتجهلُ أَنَّ الثورةَ انفجارٌ ولكنَّها أَيْضاً استمرارٌ»[3] فافتقرتْ إِلى رؤيةٍ عميقةٍ لمعنى التجديدِ تأخذُ بعينِ النظرِ والتدبُّرِ طبيعةَ الثقافةِ العربيةِ الإِسلاميةِ، وما يمكنُ أَن يكونَ من خصائِصها، وتَفْحَصُ بَحَذَرٍ

---

(١) «اللغة والنقد الأَدبي»، د تمَّام حسَّان، مجلة فصول، المجلد (٤) العدد (١)، ١٩٨٣، ص: ١١٦.

(٢) «البلاغةُ واللغةُ والميلادُ الجديد» د. مصطفى ناصف، مجلة فصول، المجلد (٩) العددان (٣+٤)، ١٩٩١، ص: ١٦.

(٣) «أَدبُنا المعاصرُ بين التغيُّر والاستمرار»، د. شكري عيَّاد، مجلة المجلة، العدد (١٤٥)، ١٩٦٩، ص: ١٠.

ودقَّةِ حدودَ التواصل مع الثقافاتِ الأُخرى من خلالِ إحساسٍ ثريٍّ بالتاريخ، وإدراكٍ ذكيٍّ للفروقِ العميقةِ البعيدة الغَوْرِ بين الثقافاتِ، ولقد كان شُكْري عَيَّاد بالغَ الإجادةِ والدِّقَّة حين سمَّى الجيلَ الذي فجَّر هذه الثورةَ بجيل «الفتنة الكبرى» أو «الخطيئة الأولى» حين وَضَعَ الثقافةَ العربيةَ على بدايةِ مرحلةٍ عنيفةٍ من صراعِ الأَضْدادِ بطرْحِ صورةٍ للتغييرِ الكاسحِ في شتى مظاهِرِ الحياةِ الاجتماعيـة والسياسيـة... جعلت جماهير الطبقـةِ المتوسطةِ تَشْعَرُ بالحَيْرَةِ والضَّياع وتُسائلُ نَفْسَها: «أَلا يُمكِنُ أن تُشْترى هذه الحداثةُ بشيءٍ أَقَلَّ من التخلِّي عن طرقِ الحياةِ القديمةِ برُمَّتِها مع كُلِّ ما تُمَثِّلُه من عقائدَ فكريةٍ ومزاجٍ نَفْسي»[(١)]؟

كان صَدْمةً مُذْهِلَةً للروحِ العربيةِ المسلمةِ قولُ القائل: «يَجِبُ حين نستقبلَ البَحْثَ عن الأَدبِ العربيِّ وتاريخِه أَنْ نَنْسى قوميَّتَنا وكلَّ مُشَخِّصاتِها، وأَنْ نَنْسى دينَنا وكلَّ ما يَتَّصِلُ به، وأَنْ نَنْسى ما يُضادّ هذا الدينَ، يجبُ أَلّا... نُذْعِنَ إلّا لمناهجِ البحث العلميِّ الصحيح؛ ذلك أَنَّا إذا لمْ نَنْسَ قوميتنا ودينَنا وما يتَّصِلُ بهما فسنُضَّطر إلى المحاباةِ وإرْضاءِ العواطفِ، وسنَغُلُّ عقولَنا بما يلائمُ هذه القوميّةَ وهذا الدينَ»[(٢)].

---

(١) المرجع السابق، ص: ٦.

(٢) في الشعر الجاهلي، د. طه حسين، دار الكتب المصرية، ١٩٢٦، ص: ١٢.

وغير خافٍ أن هُناك تطوّراً كبيراً في الموقفِ الأَدبي لطه حسين في =

وبسببٍ من ضَعفِ البصيرةِ التاريخيةِ - أو الحاسَّةِ التاريخيةِ بحَسْبِ إليوت[١] - عند قادةِ هذه الثورةِ، فقد ظهرَتْ صورةٌ أُخرى من صُوَرِ التعثُّرِ والإخفاقِ تجلَّت في افتراضِها الموضوعيةَ المطلقةَ في مناهج الدراسةِ والتحليل التي تمَّت صياغتُها في ثقافاتٍ أُخرى تختلفُ مع الثقافةِ العربيةِ الإسلامية في القِيَم الفكريةِ وما ينشأ عنها من معاييرَ أخلاقيةٍ وجماليةٍ، الأمر الذي أدَّى إلى إغفالِ السياقِ الحضاريِّ الذي نشأتْ فيه هذه المناهجُ بسببِ ضُمورِ الحسِّ التاريخي عند روَّادِ التجديدِ، وإغفالِهم العلاقةَ الجدليةَ بين المنهج والثقافةِ التي أبدَعَتْهُ وتَطوَّرَ ضِمْنَ مُناخِها الروحيِّ والعقلي[٢]، فكان أمراً متوقّعاً أن تتعثَّر تجربةُ المَنْهجِ، وأن يترسَّخَ مفهومُ التبعية النقديةِ ممَّا أدَّى إلى نُشوءِ نَزْعةٍ استهلاكيةٍ للمناهج لا تختلف في جوهرِها عن أيِّ مظهرٍ من مظاهرِ التبعية الحضارية المتجلية في حياتِنا المعاصرة[٣].

= المراحلِ التالية، لكنَّ الضرورة المنهجية تقتضي الاقتصارَ على هذا الموقفِ وأمثالِه لما له من أثرٍ عميقٍ في تشكيلِ الموقف الأدبي لشاكر.

(١) «التقاليد والموهبة الفردية» ضمن مُقالات في النقد، ت.س. إليوت، ترجمة لطيفة الزيات، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، بلا تاريخ، ص: ٨.

(٢) لمزيدٍ من التفصيل، يُنْظَرُ: «إشكالية القارىء في النقدِ الألسني» د. إبراهيم السعافين، ضمن كتاب «الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين»، دار الحرية، بغداد ١٩٨٩، ص: ٥-٣٠.

(٣) ما يزال الإحساسُ متنامياً بإخفاقِ تجربة المنهجِ الى يومِنا هذا، يُنْظَر مَثَلاً :=

وثمَّةَ مَظْهَرٌ آخَرُ من مظاهرِ التعثُّرِ في هذه الثورةِ تجلَّى في التأثُّرِ البالغِ بالإشعاع الاستشراقي[(١)]، الذي تولَّتْ إنتاجَه مؤسَّسةٌ كان وجودُها مشروطاً بعَجْزِ العالمِ الأسلاميِّ عن معرفةِ ذاته في حَدِّ ذاتِه، وكانت في مُحصِّلةِ الأَمرِ دليلَ وصايةٍ فكريةٍ، وتَقْليلاً من شأنِ الشرقِ[(٢)]، فالاستشراق - بحسب إدوارد سعيد - هو «معرفةٌ بالشرقِ، تَضَعُ الشرقيَّ في قاعةِ التدريس، في محكمةٍ، في سِجْنٍ، أَو في دليلٍ مُوْجَزٍ لأغراضِ التحليلِ المدقِّق، والدراسةِ، والمحاكمةِ والتأديب، أَو الحكم»[(٣)] وقد استوعب هشام جعيط الظروفَ التاريخيةِ لطبيعةِ تلقي الخطاب الاستشراقيِّ، وخَلَصَ إلى القَوْلِ بأَنَّ الإسلامَ كان في أَزْمةٍ، وتَنْقُصُه مواردُ الذكاءِ والعِلْمِ ليُحلِّلَ نَفْسَه، مع أَنَّه كان يملكُ

= - «المناهج المبتورةُ في قراءة التراث الشعري: البنيويةُ نَموذجاً»، محمد الناصرِ العُجَيْمي، مجلة فصول، المجلد (٩)، العددان (٣+٤)، ١٩٩١، ص: ١٠٩.
- «مشكلة المنهج في النقد العربي المعاصر»، مجلة فصول، المجلَّد (١) العدد (٣)، ١٩٨١، ص: ٢٤٤، وبخاصة آراء عبد المحسن طه بدر.
- «التبعيَّةُ الذهنيةُ في النقد العربي الحديث»، سيد البحراوي، مجلة أَدب ونقد، العدد (١٠٤)، ١٩٩٤، ص: ١٥.

(١) الظاهرة القرآنية، مالك بن نبي، ترجمة عبد الصبور شاهين، دار الفكر، دمشق، ط٤، ١٩٨٧، ص: ٥٤.

(٢) «أُوروبا والإسلام: صدام الثقافة والحداثة»: ٤٣-٤٤.

(٣) الاستشراق: ٧١-٧٢.

الحماسةَ لذلك، فملأَ الاستشراق هذا الفراغ»[1]، وهي الظروف التاريخيةُ التي سمَّاها شاكرٌ «الفَتْرَةَ المحزنةَ» في سياقِ الثقافة العربيةِ المعاصرةِ، ووصفها بسُخْريةٍ بارعةٍ حين ذكر أَن الخطابَ الاستشراقيَّ لم يَلْقَ فينا «معلِّمين يردُّون الجائرَ الضالَّ إلى قَصْدِ السبيلِ، بالعِلْم والحُجَّةِ والبيانِ، بل لقِيَ مَنْ يَتَقَبَّلُه مُسَلِّماً، فَرْحانَ مُعْجَباً، ثم مُطَأطِئاً خاشعاً، ومستكيناً ضارِعاً، ثم يختطفه خِلْسَة ويعدو، وهو يلوذُ بالظِّلالِ والظلماتِ حتى إذا بلغ مأْمَنَه بين أَهْلِ اللسانِ العربيِّ، سار بينهم شامخاً متعالياً، لا ليعرضَ عليهم ما اختلسه كما اختلسه، بل ليُبَدِّلَهُ ويُحَوِّرَهُ. . . ويعرضه عليهم في صورةٍ أُخرى، كأَنَّها نتاجُ دراسةٍ مستفيضةٍ متأنيةٍ هو صاحبُها ومبتدعها»[2] وهي الآفَةُ التي لا تزالُ تَفْتِكُ بأَكثر العقولِ التي يُزْعَمُ أَنَّها هي العقولُ التقدمية في سياق ثقافتِنا المعاصرةِ، والتي تُخادِعُ نَفْسَها بسرابِ التَّنْويرِ وتهذيبِ القُوى العقلية والروحيةِ للجماهيرِ، وتَدَّعي روحَ الاجتهادِ والتجديدِ، مع أَنَّ جَوْهَرَ عَمِلها لا يزيدُ عن كَوْنِه متابعةً للجهودِ الاستشراقية في ميدانِ الثقافةِ العربية الإسلاميةِ[3].

---

(١) أوروبا والإسلام: ٤٧.

(٢) نمط صعبٌ ونمطٌ مخيف: ٣٢٦.

(٣) انظر، الاستشراق: ٣٢٠ حيث ذكر سعيد أَنَّ العالم العربيَّ يَبْقى قُوَّةً من الدرجةِ الثانيةِ على صعيد إنتاجِ الثقافة والمعرفةِ، والبحثِ. . . والنتيجةُ المتوقَّعَةُ لهذا كُلِّه هي أَنَّ الطلاَّب الشرقيين ما يزالون يريدون الحضورَ إلى الولاياتِ المتحدة، والجلوس عند أَقدامِ =

في قَلْبِ هذه الظروفِ الثقافيةِ العامَّةِ تَفَتَّحَ عَقْلُ شاكرٍ، وربما كان شاكرٌ قادراً على مواجهتِها بطريقةٍ تختلفُ عن طبيعةِ المواجهة التي آلت إليها حالهُ، غَيْرَ أَنَّ هناك ظروفاً خاصةً متَّصِلَةً بأَوْثَقِ الأَسبابِ بهذه الظروفِ العامة كان لها أَكبر الأَثَرِ في تَشْكيل موقفهِ العامّ كما مرَّ في الفصل السابق، وأُريد بذلك ذلك الصراعَ غَيْرَ المُتكافىء الذي أداره شاكرٌ من طرفه ضِدَّ أُستاذه طه حسين، والذي وَصَفه بعد اثنين وأربعين عاماً بقَوْله: «مَضَتْ أَعوامٌ طِوالٌ، وأَنا أَدورُ في مساربَ مختلفةٍ من الآدابِ والعلوم، ولكنَّ الذي بَقِيَ يشغلني، في أَغْمَضِ قَرارةٍ من نَفْسي، هو

= المستشرقين الأمريكيين، ثم العودة فيما بعد لتكرار الشُّعيراتِ اللغوية... على مسامع جمهورهم المحلِّي.

ويعترفُ د. محمد أركون أَنَّ العالم العربيَّ في هذه اللحظةِ التاريخية يسترجعُ أَدَبَهُ وفِكْرَهُ عن طريق أوروبا، كما يظهر ذلك جَلِيّاً في تخصُّص الدراسات الاستشراقيةِ،... ويبدو أَنَّ هذا التخصُّصَ سيُشارِكُ في «الصراعِ الثقافي» الذي تخوضُه اليومَ، وإلى أَجَلٍ غيرِ معروفٍ، قُوى المثقَّفين التقدُّميين العرب مع إسلاميين سَلَفِيين أَو مُعادين للفِكْرِ، ثم نَوَّه أركون بأَهمية كتاب يوسف ڤان إس «الفقه والمجتمع في القرنين الثاني والثالث للهجرة»، وذكر أَنَّه لا يُنْتَظَرُ أَنْ يُتَرْجَمَ الكتابُ في وَقْتٍ قريبٍ إلى اللغاتِ الأخرى، وإلى العربيةِ خاصَّةً، وعليه، فلن يَسْتطيعَ أَن يؤدّي وظيفَته في الوَقْتِ الحالي بوَصْفِهِ مَصْدراً للمعلومات للعقولِ التقدميةِ في العالم الإسلاميِّ.

انظر: «مُلاحظات حول الندوة الأَدبيةِ الثانية في توبنْغِن»، آسية هرفازنسكي، مجلة فكر وفن، العدد (٥٨) السنة الثلاثون، ١٩٩٣، ص: ٧٠.

الشعرُ، ثم الشعرُ الجاهليُّ خاصَّةً، ولا غَرْوَ فإنَّ بَدْءَ التمزُّقِ في نَفْسي، بل في حياتي كُلِّها، إنَّما انشَقَّ عن «محنة الشعرِ الجاهليِّ»[1].

وإنَّ لهذه المِحْنَةِ لَخَبَراً، أَنا جِدُّ مُقْتَصِدٍ في عَرْضِهِ ونَقْدِه، هو: أَنَّ طه حُسَيْن قد انتدَبَ نَفْسَه لدراسةِ الشِّعْرِ الجاهليِّ من منظورٍ عَقْلانيٍّ زَعَمَ فيه أنَّه بصَدَدِ الإفادةِ من جهودِ أَحدِ جبابرةِ العَقْلِ في أوروبا هو الفيلسوف الفرنسي رينيه ديكارت (١٥٩٦-١٦٦٠)، وهو الرجلُ الذي يتبوَّأُ مكانَةً سامقةً في تاريخ الفِكْرِ الأُوروبيِّ، وعليه انعقَدَ الإجماعُ على أَنَّه المؤسِّسُ الحقيقيُّ لعصر العَقْلِ[2]، والذي قَدَّم مَنْهجاً في التعقُّلِ والكَشْفِ عن الحقيقة بَقِيَ ثابتاً رَدْحاً طويلاً من الزَّمَن في ثقافةٍ تاريخية نَقْديةٍ متطوّرةٍ لا تُؤمِنُ بالثباتِ، ومقالُه الشهيرُ: «المَنْهَجُ لإحكام قيادةِ العَقْل والبَحْثِ عن الحقيقة في العلوم»[3] فيه من الضوابطِ الأَخلاقيةِ والروحِ العلميةِ المهذَّبةِ ما يَقْضي بإمامته ونَبالةِ قَدْره في سياقِ ثقافتِهِ، فقد وَقَفَ بإجلالٍ أَمامَ إنجازاتِ أَسلافِه، وحدَّد بدقَّةٍ متناهيةٍ المجالَ الذي يمكنُ للقوى العقلية أَن تتقدَّم فيه، ثم

---

(١) نمطٌ صعبٌ ونمطٌ مخيف: ٢٨٧.

(٢) تاريخ الفكر الأوروبي الحديث (١٦٠١-١٩٧٧)، رونالد سترومبرْج، ترجمة أَحمد الشيباني، دار القارىء العربي، مصر، ط٣، ١٩٩٤، ص: ٧٧.

(٣) اعتمدت على النسخة التي ترجمها فوَّاز الملاح، ومحمود الصالح، دمشق، ط١، ١٩٨٨.

شَرَعَ بتعقُّلِ الأَشياءِ بحَذَرٍ بالغٍ، وإِدراكٍ دقيقٍ للمزالقِ، موظِّفاً الشكَّ المَنْهَجيَّ ضِمْنَ مراحلِ الإِدراكِ الفَلْسَفيّ للأَشياء مؤكِّداً أَنَّ: «مجرَّدَ العَزْمِ على التجرُّدِ من جميع الآراءِ التي اعتقدها المَرْءُ مِنْ قَبْلُ لَيْسَ مِثالاً يَجِبُ على كُلِّ إِنسانٍ احتذاؤه»[1] ثم نَزَع مَنْزَعاً نَبيلاً في التحوُّطِ والحَذَرِ حين قال: «والعالَمُ يكادُ يكونُ مؤلَّفاً من نوعين من العُقولِ لا يَصْلُحان أَبداً لاحتذاءِ هذا المِثالِ. هذان النَّوْعانِ هُما: أَولاً الذين ولاعتقادِهم في أَنفسِهم من الحِذْقِ فَوْقَ ما عندهم لا يستطيعون أَن يمنعوا أَنفُسُهم من التهوُّرِ في أَحكامِهم، ولا يكونُ لهم من الصَّبْرِ ما يُعينُهم على قيادةِ أَفكارِهم كُلِّها في نظامٍ. ومن ثَمَّ فإِنَّهم إِذا اتّخذوا حريةَ الشَّكِّ في المبادىء التي تلَقَّوْها، والابتعادِ عن الطريقِ العامِّ، فإِنَّهم لن يَقْدِروا على ملازمةِ الصِّراطِ الذي يَجِبَ سلوكُه للسَّيْرِ الأَقْوَمِ، وسيظلُّون في ضَلالٍ كلَّ حياتهم»[2]. «ثم آخرون أُوتوا حظّاً من العَقْلِ، أَو من التواضعِ كي يحكموا بأَنَّهم أَقَلُّ قُدْرَةً على تمييز الحقِّ من الباطل من أُناسٍ يصلحون أَن يكونوا لهم معلِّمين منهم أَوْلى بأَن يَقْنَعوا باتّباعِ آراءِ هؤلاءِ من أَن يبحثوا بأَنفُسِهم عمَّا هو أَحْسَنُ»[3] لأنَّ الفلَسفة الشَّكيةَ المعقَّدة الرفيعةَ المستوى هي نَتاجُ سلسلةٍ طويلةٍ من الأَفكار والمعرفة، فمن العسير على الذي يأخذُ بالمذهبِ الشكِّيِّ أَن يعتبرَ فكرةً واحدةً

---

(١) المنهج لإحكام قيادة العقل: ٣٣.

(٢) المنهج لإحكام قيادة العقل: ٣٣.

(٣) المرجع نفسه، ص: ٣٤.

فقط هي الصائبة، إنَّها نتاجُ الحسِّ التاريخي[1].

أَمَّا طه حُسَيْن، فقد فَشِلَ في الإفادةِ من هذا المَنْهَجِ الذي أَيْقَظَ أوروبا وأَنْعَشَ فِكْرَها إنعاشاً مثيراً[2]. وأخفق في استثمارهِ حين سلك في دراسةِ الشعرِ الجاهليِّ مَسْلكاً ابتُذِلَ معه هذا المَنْهَجُ الفَلْسَفيُّ[3]، وخَلَطَ الشكَّ المُنْتِجَ بالشكّ العقيم وسخِرَ سُخريةً مريرةً من ثقافةِ أُمَّته وجهودِ الأَقْدمين، وتجاسَرَ على إطلاقِ أَحكامٍ هي في صريح العَقْلِ من أَدلِّ شيءٍ على استهتارهِ، واتّخاذه المَنْهَجَ ظِهْرِيّاً، ثمَّ وَجَّه إهانةً شاملةً للشعرِ الجاهليّ حين خَلَصَ إلى القَوْلِ «بأَنَّ الكَثْرَةَ المطلقةَ ممَّا نُسَمِّيه شِعْراً جاهِليّاً ليست من الجاهليةِ في شيءٍ، وإنَّما هي مُنْتَحلةٌ مُخْتَلَقةٌ بعد ظهور الإسلام»[4] ثم أفاضَ في الاحتجاجِ لآرائهِ -زَعَمَ-، وأَجادَ في إرسالِ الكلامِ على عواهنه إجادةً تَقْضي له بالإمامة في هذا المَيْدان، ولكنَّه - بحقٍّ نجح نجاحاً مُنْقَطِعَ النظيرِ في إثارةِ أَكْبرِ سِجالٍ فِكْريٍّ بل صراعٍ ثقافيٍّ في تاريخ الثقافةِ العربيةِ المعاصرة، وكان غايةً في تَحْرير قَدْرٍ عظيم من الطاقاتِ العلميةِ الكامنةِ، وأَجِدُهُ من نافلةِ القَوْلِ أَنْ أُعيدَ عَرْضَ الكُتُبِ الكثيرة

---

(١) تاريخ الفكر الأوروبي الحديث: ٣٢.

(٢) المرجع نفسه، ص: ٧٧.

(٣) وإلى هذا انتهى العلاّمةُ محمد الخضر حسين من قَبْلُ في كتابه «نقض كتاب في الشعر الجاهليّ» حقَّقه علي الرضا التونسي، المطبعة التعاونية، ط: ٢، ١٩٧٧، ص: ٤٦.

(٤) في الشعر الجاهلي . ٧١.

التي أُلِّفَتْ في الردِّ على طه حسين، وبحسبي أَن اعتمد على رأي ناصر الدين الأَسد الذي كَتَبَهُ بعد خمسين عاماً من انتهاءِ معركةِ الشِّعْرِ الجاهليِّ، وله كلمةٌ دقيقةٌ لا تخلو من تعميم حَوْلَ كتاب «في الشعر الجاهليِّ» ذهب فيها إِلى أَنَّ «هذا الكتابَ أَقَلُّ الكُتُبِ حظاً من العِلْمِ، وأَبْعَدُها عن مَنْهَجِه وتحقيقاته»[1] وهذا كافٍ وفَوْقَ الكافي، ولا يُعكِّرُ عليه إِلاّ ذلك الاحترازُ الذي أَبداه الأَسدُ بعد هذا الحُكْمِ حين قال: «وهذا حكْمٌ يغضُّ مِنْ قَدْرِ أيِّ كتاب، ولكنه مع ذلكَ لا ينتقصُ من قيمةِ هذا الكتابِ في بلوغِه الغاياتِ التي كان يرمي إِليها مؤلِّفُه»[2]، وهذا احتراز لا أَدري وَجْهَ تفسيرِه، وإِلاّ فإِنَّ الأَسدَ جِدُّ عليم بالفسادِ الوبيلِ الذي أَحْدَثَهُ هذا الكتابُ، وهو جِدُّ عليم أَيْضاً بأَنَّ الغايات لا تُسوِّغُ الوسائل، ولكنْ، لعلَّ هذا من أَحكَامِهِ التي خَرَج فيها عن جادَّةِ النَّصَفَةِ.

أَمَّا شاكرٌ فلم يكن محتاجاً إلى قراءة كتابِ «في الشعر الجاهليِّ»، فقد سبقت الإِشارةُ إِلى أَنَّ شاكراً كان من بين التلاميذِ الذين أَلْقى عليهم طه حسين الأَفكارَ الأُصول في كتابهِ هذا في الجامعة المصرية سنة ١٩٢٥ وأَنَّ شاكراً كان قد قرأ الأَصْلَ الذي انبثق عنه بَحْثُ طه حسين، وهو بحثُ «مرجليوث» «أُصول الشعر العربي»، وأَنَّ رأْيَهُ في آراءِ طه أُستاذِهِ أَنَّها لا تزيدُ

(١) حول كتاب «في الشعر الجاهليِّ»، د. ناصر الدين الأَسد، مجلة الكاتب، العدد (١٧٠)، ١٩٧٥، ص: ٩.

(٢) المرجع نفسه، ص: ١٢.

عن كونِها حاشيةً على مَتْنِ «مرجليوث»[1]، وأنَّه قد تجرَّعَ الغَيْظَ

(١) يصعبُ تاريخياً إثباتُ هذه الصلة المباشرة بين د. طه حسين ومرجليوث، فقد كتب الأخير بَحْثَهُ «نشأة الشعر العربيّ» في أبريل سنة ١٩٢٥، ونشره في يوليو من السنة نَفْسِها في مجلة الجمعية الآسيوية الملكية، وذكر شاكر في «نمط صعب ونمط مخيف» ص: ٣٧٤ أن طه حسين بدأ يُلقي محاضراته في أكتوبر ١٩٢٥، وليس في كتاب «في الشعر الجاهلي» أيَّة إشارة إلى بَحْثِ مرجليوث، ولكنَّ الأخير كان قد بَشَّرَ بآرائه منذ سنة ١٩٠٥، وادَّعى أَنَّ الشعرَ الجاهليَّ كلَّه مصنوعٌ في الإسلامِ على نَمَطِ القرآن، وأَنَّ ذلك أَحْفَظَ السِّير «تشارلز لايَل» فكتب في مقدمة ديوان عبيد بن الأبرص سنة ١٩١٣ كلمةً قال فيها: «إنَّها لنَزْوَةٌ من نزواتِ الأوهام أن نَظُنَّ أَنَّ جمهرةَ شعرِ الجاهلية مصنوعٌ في الإسلام، صنعه علماءُ كانت حياتُهم مخالفةً كُلَّ المخالفةِ لحياةِ الجاهلية»، ذكره شاكر في «نمط صعب ونمط مخيف»: ٣٧٠، وذكر د. عبد الله العَرَوِيُّ نَقْلاً عن ريجيس بلاشير أن طه حسين قد تبنَّى وطوَّر إشارات مرجليوث لنَفْي صحَّةِ الشعر الجاهلي. (الأيديولوجيا العربية المعاصرة د. عبد الله العروي، ترجمة محمد عيتاني دار الحقيقة، بيروت، ط١، ١٩٧٠، ص: ١٥٦.

غير أَنَّ صعوبةَ إثبات الصلة التاريخية هذه لا تنهضُ حُجَّةً أَمامَ ذلك التشابه الكبير بين طريقةِ البحثِ والنتائجِ التي انتهى إليها كلاهما، فقد كانت فكرة الأدلة الخارجية والداخلية هي الإطارَ العامَّ الذي سار فيه كلا البَحْثَيْن، وكانت الشبهاتُ وما آلت إليه من نتائجَ تكاد تكون متطابقة، فكلاهما اعتمد على لغةِ الشِّعْرِ الجاهليِّ وعَدَم دلالتِها على التنوُّع الثريِّ الذي كانت تحفَلُ به لهجات القبائل، وكلاهما ألح على انَّ القرآنَ أَصدقُ تمثيلاً للحياةِ الجاهلية، وكلاهما قَدَح في الرواةِ الذين أَدَّوْا إلينا هذا الشِّعْرَ، وكلاهما خَلَصَ إلى أَنَّ =

بَحْتاً وهو يرى هذا الصنيع من أُستاذه، وأنَّه قد تقوَّضَ في نَفْسه معنى الجامعةِ، ثم يَبِسَ الثَّرى بَيْنَهُ وبين أُستاذهِ، وأنَّه قد أَجْمَعَ أَمْرَهُ على مغادرةِ الجامعة، وأنَّه غادَرَها كما غادر المتنبي صديقَه سَيْفَ الدولة: موجَعَ القَلْبِ باكيا.

لقد كان لثقافة شاكر المتينةِ المتماسكةِ أَعظَمُ الأَثَرِ في اتّخاذِ هذا الموقفِ إذْ أَتاحَتْ له أَن يَسْبُرَ طبيعةَ الظروفِ المحيطةِ به، وأَن يَسْتَشْرِفَ النتائجَ التي يمكنُ أَن تؤول إِليها حالُ الثقافةِ العربيةِ فسارعَ إِلى البراءةِ منها، والانحيازِ إِلى نَسَقٍ ثقافيٍّ مغايرٍ لها هو ثقافتُه العربيةُ الإِسلاميةُ بعد أَنْ صمَّم على خَوْضِ صراعٍ ضد هذا الواقع الثقافيِّ السائدِ، وذلك بصياغةِ منهجٍ مُسْتَقِلٍّ نابعٍ من صميم ثقافته يَقْرَأُ به تاريخ العرب وآدابَهم وعلومهم وفنونَهم[1]. فكيف كانت رحلةُ شاكر مع المَنْهجِ؟

= هذا الشعر منحولٌ مصنوعٌ صنعه الرواةُ بعد الإسلام لأسبابٍ سياسية وقبليةٍ إلى غير ذلك من وجوه التشابه. وعليه فلم يَكُ رأياً دقيقاً ما ذهب إليه د. محسن الموسويُّ حين زَعَمَ أَنَّ بَحْثَ طه حسين كان من بابَةِ التأثُّرِ الرصين والتوظيفِ العقلاني للمعرفةِ، لأَنَّ صريحَ النظرِ قاضٍ بأَنَّ هناك متابعةً مُفْرِطةً لمرجليوث، وأنَّ هناك غياباً حقيقياً للقيَمِ النقديةِ الرصينة. انظر:

الاستشراق في الفكر العربي د. محسن جاسم الموسوي، المؤسسة العربية للدراساتِ والنشرِ بيروت، ط١، ١٩٩٣، ص٨٩.

(١) استوعب شاكر تفصيل هذه الظروف في مقدّمته الجديدة لكتابه المتنبي: ٧٩-١٢٣، ثم أَشارَ إليها إشارةً خاطفةً في صَدْرِ كتابه «رسالةٌ في الطريقِ إلى ثقافتنا»: ٨.

يرتبطُ مفهومُ المنهج عند شاكرٍ ارتباطاً وثيقاً بمفهومهِ للثقافةِ، إذْ يؤمنُ إيماناً عميقاً بخصوصيةِ الثقافةِ من خلال معاييرَ محدَّدةٍ تُشَكِّلُ لكلِّ أُمَّةٍ ملامحَ ثقافتِها، ويرفضُ بقوَّةٍ مَفْهومَ «الثقافةِ العالمية» ويرى أنَّه «باطلٌ كُلَّ البُطْلانِ أَن يكونَ في هذه الدنيا على ما هي عليه «ثقافَةٌ» يمكنُ أَنْ تكونَ ثقافةً عالميةً، أَي: ثقافةً يَشْتَرِكُ فيها البَشَرُ ويمتزجون على اختلافِ لغاتِهم ومِلَلِهم ونِحَلِهم وأَجناسِهم وأَوْطانِهم، فهذا تدليسٌ كبيرٌ، وإنَّما يُرادُ بشُيوعِ هذه المقالةِ بَيْنَ الأُمم هَدَفٌ آخَرُ يتعلَّقُ بفَرْضِ سيطرةِ أُمَّةٍ غالبةٍ على أُممٍ مغلوبةٍ، لتَبْقَى تَبَعاً لها، فالثقافاتُ متعدّدةٌ بتعدُّدِ المِلَلِ، مُتَميِّزَةٌ بتَميُّزِ النِّحَلِ، ولكلِّ ثقافةٍ أُسلوبٌ في التفكيرِ والنظرِ والاستدلالِ مُنْتَزَعٌ من الدينِ الذي تَدينُ به لا محالة»[1]، وربما تبادر إلى العَقْلِ: أَنَّ شاكراً يدعو إلى قطيعةٍ معرفيةٍ بين الثقافاتِ، والحقُّ أَنَّ شاكراً يؤمنُ بأَنَّ «الثقافات المتبايِنَة تتحاوَرُ ولكن لا تتداخَلُ تداخُلاً يُفْضي إلى الامتزاجِ البتَّةَ، ولا يأخذُ بعضُها عن بَعْضٍ شيئاً إلاَّ بَعْدَ عَرْضِهِ على أُسلوبِها في التفكيرِ

(١) رسالة في الطريق إلى ثقافتنا: ٧٦-٧٧. وانظر تصوُّراً مشابهاً للثقافةِ في:
- معالم في الطريق، سيد قطب، دار الشروق، بيروت، ط:١٠، ١٩٨٣، ص:١٣٥.
- مشكلة الثقافة، مالك بن نبي، دار الفكر، دمشق، ط:٢٢، ١٩٧٩، ص:٥١.
- مقالات في الإناسةِ، ليڤي شتراوس، ترجمة د. حسن قبيسي، دار التنوير، بيروت، ط١، ص:٢٢٨.

والنظرِ والاستدلالِ، فإن استجابَ للأُسلوبِ أَخَذَتْهُ وعدَّلَتْهُ وخَلَّصَتْه من الشوائب، وإن استَعْصى نَبَذَتْهُ واطّرحَتْه»[١] وربما كانت الإشارةُ إلى المَوْقِفِ المتماسك الذي وقفه أَبو سعيد السيرافيُّ في مناظرته الشهيرة لمتّى بن يونس ذات دلالةٍ على طبيعة التفكير الإسلاميِّ حين قال له: «حدِّثني عن المنطقِ ما تَعْني به؟ فإنَّا إذا فَهِمْنا مُرادَكَ فيه، كان كلامُنا معكَ في قَبولِ صوابِه وردِّ خَطَئِه على سَنَنٍ مَرْضيٍّ وطريقةٍ معروفة»[٢]، ثم جرى ذلك السِّجالُ الفكريُّ الذي يُشيرُ إلى خُصوبةِ الحياةِ العقلية للمسلمين وثُقوبِ آرائِهم ومَتانةِ شخصياتِهم حين يصدرون عن ثقافتِهم المَتينةِ المُتماسِكَةِ، وهو ما عَبَّرَ عنه عليُّ بن عيسى الرُّمَّاني حين وَصَفَ انفضاضَ المجلس فقال: «وتقوَّضَ المجلسُ وأَهْلُهُ يتعجَّبون من جَأْشِ أَبي سَعيدِ الثابتِ ولسانِه المتصرِّفِ ووَجْهِهِ المتهلِّلِ، وفوائده المتتابعة»[٣].

---

(١) رسالة في الطريقِ إلى ثقافتِنا: ٧٧.

(٢) الإمتاعُ والمؤانَسة، أَبو حيان التوحيدي، تحقيق أَحمد أَمين وأَحمد الزين، مكتبة الحياة، بيروت، ج١ ص:١٠٩.

(٣) المرجع نفسه، ص:١٢٨.

ويمكن الإشارة هنا أَيضاً إلى الموقفِ النَّقْدي لابن حَزْمٍ من المنطق الأرسطيِّ، حين كتب كتابه النفيس «التقريب لحد المنطقّ» الذي أَعاد فيه انتاجَ المقولات الأساسية للإيساغوجي (المنطق) من خِلالِ الأَمثلةِ الشرعية، وانظر تحليل د. إحسان عباس لهذا الموقف في رسائل ابن حزم ٤: ٣٤-٤٥.

وذهب د. كمال أَبو ديب إلى أَنَّ استدخال التراث الإنسانيّ ثم إعادة =

أَمّا مفهومُه للثقافةِ فقد أَجْمَلَهُ بقوله: «إِنَّ الثقافةَ تكادُ تكونُ سرّاً من الأَسرارِ الملثَّمةِ في كلِّ أُمَّةٍ من الأُمم، وفي كلِّ جيلٍ من البَشَرِ، وهي في أَصْلِها الراسخِ البعيدِ الغَوْرِ معارفُ كثيرةٌ لا تُحْصى، متنوّعةٌ أَبْلَغَ التنوُّع، مطلوبةٌ في كلِّ مجتمع للإِيمانِ بها أَوَّلاً عن طريقِ العَقْلِ والقَلْبِ، ثم للعمل بها حتى تذوبَ في بنيانِ الإِنسانِ وتَجْرِيَ منه مَجْرى الدمِ لا يكادُ يُحِسُّ به، ثم للانتماءِ إِليها بعَقْلِهِ وقَلْبِهِ وخَيالهِ انتماءً يَحْفَظُه ويحفظها من التفكُّكِ والانهيار»[١].

وينطلقُ شاكرٌ في تكوين مفهومه للثقافةِ من منظورٍ أخلاقيٍّ يَجْعَلُ الدين بمَعْناه العامِّ أَو ما كان في معنى الدين رأْسَ كلِّ ثقافةٍ، وأنه - أي: الأَصلُ الأَخلاقيُّ - «ليس خاصّاً بأُمَّةٍ من الأُممِ، بل هو شَأْنُ كلِّ جيلٍ من الناسِ، وكُلِّ أُمَّةٍ من الأُممِ كان لها لغةٌ، وكان لها ثقافةٌ، وكان لها بعد ذلك حضارةٌ مؤسَّسَةٌ

= إِنتاجه هو أحدُ جوانب العظمةِ في الثقافةِ الإِسلامية التي لم تُواجه الواقعَ بالانسحاب والتقوقع. انظر:
- «الثقافة العربية وإِشكالية المثال»، كمال أبو ديب، مجلة مواقف، العددان (٥٩، ٦٠)، ١٩٨٩ ص:١٠٨.

(١) رسالة في الطريق إلى ثقافتنا: ٢٩. وهذا يذكرنا بالعبارة المكثفة لهِرْدِر: «إِنَّ ثقافةَ الشعبِ هي دمُ وجوده». انظر:
- الحضارة د. حسين مؤنس، عالم المعرفة، الكويت، العدد (١) ١٩٧٨، ص:٣٦٩.

على لغتِها وثقافتِها»[1] وأَنَّ هذا الأَصْلَ الأَخلاقيَّ ليس «قواعد عقليةً ينفرِدُ العَقْلُ بتَقْريرِها ابتداءً؛ لأنَّ القواعِدَ العقليةَ مهما بلغت من القوةِ والسيطرةِ لا تستطيعُ أَن تقومَ بهذا العِبءِ لسببٍ لا يُمكنُ إِغْفالُه وهو أَنَّ الأَمْرَ كُلَّه مُتَعَلِّقٌ بالإِنسانِ نَفْسِه، وكلُّ إنسانٍ فيه من الطبائعِ والغرائزِ والأَهواءِ مقاديرُ مختلفةٌ لا تكادُ تُضْبَطُ أَحوالُها وآثارُها...، فالقواعدُ العقليةُ المجرَّدةُ لا تكادُ تقومُ بهذا العِبْءِ كُلِّه، بل «العقائدُ» وَحْدَها هي صاحبةُ هذا السلطان على الإنسانِ، لأَنَّها إِمَّا أَن تكونَ مغروزةً في فطرتِه مُنْذُ خُلِقَ إنساناً، وإمَّا أَن تكونَ مكتسبةً ولكنَّها مُنَزلةٌ مَنْزِلَةَ العقائدِ المغروزةِ فيه»[2].

وثمَّةَ أَمْرٌ آخَرُ يُحَدِّدُ مفهومَ «المنهج» عند شاكرٍ هو مفهومُه للتجديد المنبثقُ عن مفهومِه للثقافةِ، فالتجديدُ لا يكون مفهوماً ذا معنى إلاّ إذا نَشَأَ نَشْأَةً طبيعيةً من داخلِ ثقافةٍ متماسكة حيَّةٍ في أَنْفُس أَهلِها»[3] وأَمَّا المجدِّدُ فلا بُدَّ أَن يكونَ متمكِّنَ النشأةِ في ثقافتِه، بالغاً الغايةَ في تذوُّقِ لغتِه وآدابِها وفنونِها وتاريخها، بحيث يكون قادراً على التجديد من خلالِ حوارٍ ذكيٍّ بين

---

(١) رسالة في الطريق إلى ثقافتنا: ٣٣. وانظر:
- مشكلة الثقافة: ٦١.

(٢) رسالة في الطريق إلى ثقافتنا: ٣٤.

(٣) المقدمة الجديدة لكتاب المتنبي: ٢٥-٢٧. وانظر:
تجديد المنهج في تقويم التراث، د. طه عبد الرحمن، الدار البيضاء، ط١: ١٩٩٤، ص: ١١.

التفاصيل الكثيرةِ المتشابكةِ المعقَّدةِ التي تنطوي عليها هذه الثقافةُ.

كان لهذا الوعي النظريِّ بالثقافةِ والتجديدِ أكْبَرُ الأَثرِ في تشكيل وَعْي شاكرٍ بالمَنْهَج ؛ فقد حدَّدَ أُطُرَ حركته تحديداً كاملاً داخِلَ الثقافةِ العربيةِ، فكان أمراً متوقَّعاً أن تَصِحَّ عزيمتُه على إعادةِ قراءة تراثِ هذه الثقافةِ قراءةً مُتَأنِّيَةً تُتيحُ له أن يَنْهَضَ بأعباءِ المَهَمَّة التي نَدَبَ لها نَفْسَه: مهمة صياغة مَنْهَج عربي إسلاميٍّ نابعٍ من صميم هذه الثقافةِ المتكاملة.

ولقد قصَّ شاكرٌ طرفاً صالحاً من قصَّةِ بَحْثِهِ عن «المَنْهَج» وكيف أَنَّ نَفْسَه قد انطوت على عزيمةٍ حذَّاءَ ماضيةٍ على قراءةِ التراثِ العربيِّ، وكيف أنَّه عَمَدَ إلى الأَقْدَم فالأَقدَم من النصوصِ بُغْيَةَ رَصْد تحوُّلات مناهج التفكير عند أَصحابِ هذا التراث في شتَّى فروع المعرفة من عقائدَ وتاريخ، وشعر ونَثْر، ونَحْو وبلاغةٍ[1] حتى غَدَتْ «معرفتُه بالتراثِ وإحاطتُه به وتمثُّلُه لأَبعادِهِ المختلفةِ وحضورُهُ في وُجْدانِهِ أَمْراً كالنهارِ لا يحتاج إلى دليل»[2].

ولكن: كيف قرأ شاكرٌ هذا التراثَ؟ وكيف تشكَّلت رؤيتُه للمنهج من خلالِ هذه القراءة؟

---

(١) تَجدُ قصَّةَ القراءة مبسوطةً في: رسالة في الطريق إلى ثقافتنا: ٨-١٠.

(٢) «القوس العذراء» د. إحسان عباس، ضمن دراسات عربية وإسلامية، ص: ٥.

يُشكِّلُ مفهوم «التذوق» عِمادَ تجربةِ شاكرٍ في قراءةِ التراثِ وتشكيل المنهجِ ويكادُ هذا المفهومُ أَن يَسْتَبِدَّ بهذه التجربةِ إلى الحدِّ الذي تتداخَلُ فيه ملكتا التذوقِ والنقدِ بحيث يتجاوزُ التذوقُ حدودَ كَوْنِهِ مرحلةً من مراحل الإدراكِ النقدي[١]، ولقد أكَّد شاكرٌ غَيْرَ مرَّة أَنَّ مَنْهَجَهُ في قراءة البيانِ الإنسانيِّ هو منهجُ «التذوق»، وأنَّه لم يبتدع هذا المَنْهَجَ ابتداعاً، بل إنَّ له جذوراً ممتدَّةً إلى الثقافةِ العربية بعامة، وإلى عبد القاهر الجرجاني على وجه الخُصوصِ لا سيَّما آراؤه في «الرسالة الشافية»[٢] حول مفهوم «التذوق» وشمولِه لكلِّ كلامٍ صادرٍ عن الإنسان، وأَن هذا المنهجَ كان «نابعاً من صميم المناهج الخفيةِ التي سنَّ لنا آباؤنا وأَسلافُنا طُرُقَها»[٣]، وذكر أَنَّ جهودَهُ إِنَّما كانت في تَبَيُّنِ دروبِها ومسالِكها، وجَمْعِ ما تفرَّق من أَساليبِها بالاعتمادِ على دلالاتِ اللسان العربي واستيعابِها، لأَن الذي لا يملكُ القدرة على استيعابِ هذه الدلالات غيرُ قادرٍ ألبتَّةَ على أَنْ يُنْشِىءَ مَنْهجاً أَدبيّاً

---

(١) انظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط:٤، ١٩٨٣، ص:١٤ حيث يقول: النقد في حقيقته تعبيرٌ عن موقف كلِّي متكاملٍ في النظرةِ إلى الفنِّ... يبدأ بالتذوق، أي: القدرة على التميز، ويعبرُ منها إلى التفسير والتعليل والتحليل والتقييم.

(٢) الرسالة الشافية، عبدالقاهر الجرجاني، نُشِر بضَميمة دلائل الإعجاز، قرأه وعلَّق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط:٢، ١٩٨٩، ص:٦٠٢.

(٣) رسالة في الطريق إلى ثقافتنا: ١٦-١٧.

لدراسة إرْثِ هذه اللغة في أيِّ فَرْعٍ من فروعِ هذا الإرْثِ» .

ولقد فرَّقَ شاكرٌ بين نَمَطَيْن من التذوُّق: «التذوّق الساذج» و«التذوّق المنهجي» وأشارَ إلى طبيعة الفرقِ بينهما بقوله: «إنَّ «التذوُّقَ الساذجَ» حاضِرٌ في دخيلةِ كلِّ إنسانٍ حيٍّ عاقلٍ مدركٍ، وهو ممَّا لا يشعرُ به الإنسان أنَّه بَذَلَ في تَبَيُّنه جَهْداً، فهو تذوُّقٌ يتمُّ عن غيرِ منهجٍ مرسومٍ أو قَصْدٍ أو عنايةٍ»[1]، وثمّةَ أَمثِلَةٌ كثيرةٌ فيما كتبه شاكرٌ تُنبىءُ عن تذوُّقِهِ الانطباعيِّ البريءِ للفنِّ دون استعانةٍ بمصطلحات النقد ومعاييرِه، فمن ذلك ما كتبه تعليقاً على أَبيات جَذِيمةَ الأَبرشِ الوضَّاح حيث يقول:

ربَّما أَوْفَيْتُ في عَلَمٍ   تَرْفَعَنْ ثَوْبي شَمالاتُ
فـي فُتُـوٍّ أَنـا كـالئهـم   في بلايا غَزْوَةٍ باتوا
ثم أُبْنـا غـانِميـن معـاً   وأُنـاسٌ بَعْـدنـا مـاتـوا
نحن كُنَّا في ممرِّهمُ   إذْ مَمَرُّ القَوْمِ خَوَّاتُ
ليت شعري ما أَماتَهُمُ؟   نَحْنُ أَدْلَجْنا وهم باتوا

يقول شاكرٌ معلّقاً: فأَيُّ نَغَمٍ جَليلٍ فَخْمٍ مُتَهَدِّجِ النَّبَراتِ، اهتدى إليه هذا الجاهليُّ القديمُ بما في قَلْبه من الهمِّ، ثم استَوْدَعَهُ هذه الأَحرفَ القلائلَ، وأَنْفَذَها إلى أعماقِ الحياةِ الإنسانيةِ، ثم سلَّها كأَنَّها أَسِنَّةٌ مصقولةٌ حِدادٌ لها بَصيصٌ يَلْمَعُ في ظلمات الحَيْرَةِ؟ وأَيُّ نَشْوَةٍ يَدِبُّ في خَفَقاتِها دَبيبُ الحُزْنِ

---

(١) «المتنبي ليتني ما عرفتُه»، محمود محمد شاكر، مجلة الثقافة، العدد (٦٣) ١٩٧٨، ص: ١٧.

الكامنِ والحسرةِ المُتَرْقرِقةِ أَطاقَ هذا العربيُّ المُبينُ أَن يَمْلأَ بها وُجْدانَ حياتِنا، بلا رموزٍ يونانيةٍ متمرِّغَةٍ في أَوْحالِ الأَساطيرِ، وبلا رموزٍ وثنيةِ المنابتِ والأُصولِ، تَجْعَلُ الحياةَ البشريَّةَ جَحيماً مستعراً من الخطايا والذنوبِ والآثام، وتُحيُل الهمَّ الشريفَ ظُلْمةً مُطْبقَةً على القَلْبِ والنَّفْسِ، والقَلَقَ السامي تَدْميراً لبُنْيانِ الله الذي أَعطى كُلَّ شيءٍ خَلْقَهُ ثَم هدى، سبحانه وتعالى[1].

أَمَّا التذوقُ المنهجيُّ: «فهو «التذوقُ» الذي يحتاجُ إلى إرادةٍ واضحةٍ، وإلى تَنَبُّهٍ وبَصَرٍ،.. ويحتاج أَيْضاً إلى تَرْديد الكلام وترجيعه، وإلى إعادةِ النظرِ فيه مرَّةً بعد مرَّةٍ،... وإلى فَصْلِ بَعْضٍ من بَعْضٍ، وإلى ضَمِّ شَكْلٍ إلى شَكْلٍ، وإلى ملاحظة الفروقِ بين المتشابهَيْن أَحياناً، أَو تَحْديدِ ضَرْبٍ من التشابه بين غير المتشابهَيْن ظاهراً أَحياناً أُخرى، وأَشياءُ أُخرى كثيرةٌ لا يَضْبطُها إلاّ المنهجُ والقَصْدُ والعنايةُ»[2].

أَما الإطارُ العامُّ للمنهجِ فهو مُنْقَسمٌ إلى شَطْرَيْن: «شَطْرٍ في معالجةِ المادةِ، وشَطْرٍ في معالجةِ التطبيقِ. فَشَطْرُ المادةِ يقتضي جَمْعَها من مظانِّها على وَجْهِ الاستيعابِ المُتَيَسِّرِ ثم تصنيفَ هذا المجموعِ، ثم تَمْحيصَ مفرداتِهِ تَمْحيصاً دقيقاً بتحليلِ أَجْزائِها بدقَّةٍ وحِذْقٍ حتى يتيسَّرَ للدارسِ أَن يَميزَ بين صحيحها وزائفِها.

---

(١) أباطيل وأَسمار: ٣٧٢ وانظر أَبيات جذيمة الأَبرش في «طبقات فحول الشعراء» ١: ٣٨.

(٢) «المتنبي ليتني ما عرفته»، مجلة الثقافة، العدد (٦٣) ١٩٧٨، ص: ١٧.

بلا غَفْلَةٍ، وبلا هوىً، وبلا تسرُّعٍ. وأما شَطْرُ التطبيقِ فيقتضى ترتيبَ المادةِ مع التيقُّظِ لوَضْعِ كُلِّ حقيقةٍ من الحقائق في موضِعِها الذي هو حَقُّ موضعِها؛ لأَنَّ أَخْفى إساءةٍ في وَضْعِ إحدى الحقائقِ في غَيْرِ موضعِها: خَليقٌ أَن يُشَوِّه عمودَ الصورةِ تشويهاً بالغَ القُبْحِ والشناعة»[١].

لقد آلت معضلةُ المنهجِ عند شاكرٍ إلى الاعتقادِ الجازم بأَنَّ الحلَّ موجودٌ في تُراث هذه الثقافةِ العربيةِ الإسلامية، وأَنَّ طريقَ المنهج لمن عانَى البَحْثَ عنها «سنَّةٌ مُتَّبعةٌ ودَرْبٌ مطروقٌ في ثقافةٍ متكاملةٍ متماسكةٍ ظَلَّت تنمو وتَتَّسعُ وتَسْتَوْلي على كُلِّ معرفةٍ مُتاحةٍ أَو مستخرجةٍ بسُلْطانِ لسانِها العربيِّ، ولم تفقد قَطُّ سيطرتَها على النَّهْجِ المُسْتَبينِ، مع اختلاف العقولِ والأَفكارِ والمذاهب حتى اكتملت اكتمالاً مذهلاً في كُلِّ عِلْمٍ وفَنٍّ. وكان المرجوُّ والمعقولُ أَن يستمرَّ نموُّها واكتمالُها وازدهارُها في حياتنا الأَدبية العربية راهنا إلى هذا اليوم»[٢]، ولكنَّ الذي حَدَثَ هو أَنَّ هذه الثقافةَ قد فقدت سيطرتَها على المَنْهَجِ، فانطلقت تَذْرَعُ الأَرْضَ جيئةً وذُهوباً في سبيل العُثور على المنهجِ الذي يَضْبِطُ لها رُؤْيَتَها فلم تَحُلْ بطائلٍ، بل ازداد الأَمْرُ ضِغْثاً على إبَّالةٍ، وخَلَفَتْ خُلوفٌ من المثقفين طوَّحت بمفاهيم الإبداعِ والنَّقْدِ والتجديدِ والمَنْهَجِ وراء ظَهْرِها فمُنيَت الثقافةُ العربيةُ المسلمةُ بهزيمةٍ لم تُمْنَ بمِثْلها في تاريخِها الطويلِ، وأَصبح

---

(١) «أباطيل وأَسمار»: ٢٤-٢٥.

(٢) رسالة في الطريقة إلى ثقافتنا: ٢٧.

الوَعْيُ بالذاتِ مرهوناً بالاطلاعِ على مناهجِ الفكرِ والنَّظَرِ في الثقافاتِ الأُخرى، وبقِيَت قِلَّةٌ مُشَرَّدةٌ ضائعةٌ هَتَفَ بها شاكرٌ وأَمثالُه كي تَهُبَّ فتردَّ إلى «الأَحياءِ بَعْضَ القَلَق الروحيِّ العنيفِ الذي يَدْفَعُ الحيَّ إلى الاستقلال بنَفْسِه، والاعتدادِ بشَخْصِيَّته، والحِرْصِ على المواريثِ التي تلقَّاها من تاريخِهِ، فيغامِر في الحضارةِ الحديثةِ بروح المُجَدِّدِ لا بِرُوحِ المُقَلِّدِ، عندئذٍ ينتزِعُ من الحضارة الأَسبابَ التي تنشأ بقوَّتِها الحضارات»[1].

وإذَنْ، فقد حدَّد شاكرٌ إطارَهُ الثقافي، وأَكَّد هُويَّة مَنْهجه، وأَنَّها هويةٌ عربيةٌ إسلامية نابعة من صميم ثقافتِهِ، وأَنَّ «التذوُّق المنهجيَّ» هو الأَداةُ الأولى لاستكناه أَسرارِ البيانِ الإنسانيِّ، فكيف كانت تجلّيات ذلك الموقف؟ وهل نَجَحَ شاكرٌ في تجاوزِ وَعْيِ الناقدِ العربي القديم بطبيعةِ الفَنّ وأَسرارِه؟ ثم إلى أيِّ مدى يمكنُ لتجربةِ شاكرٍ أَنْ تزيدَ خِبْرَتَنا الجماليةَ بالنصِّ وتُثْري وَعْيَنا النَّقْدِيَّ المعاصر؟

تنطوي دراسةُ الشعرِ القديم على قَدْرٍ غير قليلٍ من الصعوبةِ بسببِ ما يَحْتَفُّ بهذا الشعرِ من الإِشكالاتِ التي تنشأُ عن الرحلةِ التاريخيةِ التي قَطَعها حتى وَصَلَ إلى يَدِ الناقدِ. ومَهْما كان الشِّعْرُ موغِلاً في القِدَم، كانت مَهَمَّةُ الناقِد أَكْثَرَ صعوبةً ،وأَيضاً، فإنَّ الشِّعْرَ المرويَّ في ديوانٍ مجموعٍ مسموعٍ أَقَلُّ صعوبةً من القصائدِ المفرَدةِ المتناثرةِ في بطونِ الكتبِ، ولقد

---

(١) دراسات عربية وإسلامية: ٥٩١. نقلاً عن «الرسالة» السنة (٨) ١٩٤٠، ص:١٤٣.

سَبَقَ ذِكْرُ: أَنَّ للمَنْهَج عند شاكرٍ شطرَيْن: شَطْرٌ في تناولِ المادةِ، وشَطْرٌ في معالجةِ التطبيقِ. وأَنَّ الأَوَّلَ منهما يقتضي تَمْحيصاً للمادةِ دقيقاً يُتيحُ للدارس أن يَرى ما هو زَيْفٌ جَلِيّاً واضِحاً، وما هو صحيحٌ مُسْتَبيناً ظاهراً، وأَنَّ الآخَرَ يقتضي ترتيبَ المادةِ بعد نَفْيِ زَيْفِها، وتَمْحيصَ جَيِّدِها، مع الحِرْصِ البالغِ على وَضْع كُلِّ حقيقةٍ في الموضعِ الذي هو حقُّ موضعِها.

وتَنتمي هذه المنهجية في إطارها العامِّ إلى منهجية «فقه اللغة»: «الفيلولوجيا» التي تقومُ على «ضَبْطِ النصوصِ وتأويلِها والتعليقِ عليها، وتُفْضي إلى الاعتناءِ بتاريخ الأَدبِ والأَخلاق»[1] وتشتملُ على «تملُّك موهبةٍ من نفاذ البصيرة الروحيةِ غير العاديِّ إلى اللغةِ والقُدْرةِ على إنتاجِ عَمَلٍ يُجَسِّدُ تَرْكيبُه قُوَّةً جماليةً وتاريخية»[2]، وهو - أي: فِقْهُ اللغة - ممَّا لا يختصُّ به ثقافةٌ دون ثقافةٍ، بل هو «نَزْعَةٌ أصيلةٌ، ومرادفٌ قويٌّ للعقلانيةِ والنقد والتحرُّريَّة[3]»، بحيث يتعذَّرُ علينا أن نُفَرِّقَ بين ما يقوله شاكرٌ على سبيل المثالِ، وبين ما يقولُه «لانسون» في هذا المجال[4]،

---

(١) «دروس في الألسنية العامة» فردينان دي سوسير، تعريب صالح القرمادي وآخرين، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨٥، ص:١٨.

(٢) الاستشراق: ١٥٢.

(٣) هذا ما قاله إِرْنسْت رينان، نَقْلاً عن الاستشراق: ١٥٣. ويقول إدوارد سعيد في الموطن نَفْسِه: «ومهمة فقه اللغةِ في الثقافة الحديثةِ هي أن يستمرَّ في رؤيةِ الواقعِ والطبيعة رؤيةً واضحةً، وأن يجعلَ ممكناً تحقيقَ نظرةٍ عامةٍ للحياةِ الإنسانية ولنظامِ الأشياء».

(٤) وهذا مشروطٌ باعتصام الفقيه اللغوي بالضوابط الأَخلاقية التي =

غير أَنَّ التحرُّزَ من المبالغةِ في تفهُّم طبيعة «فقه اللغة» سيكون أَكثر فائدةً، إذ أَنَّ «نَقْدَ المتونِ عَمَلٌ تَمْهيديٌّ، أَمَّا تاريخُ الأَدبِ ونظريةُ الأَنواعِ ودراسةُ البِنْيةِ العامةِ للأَدبِ فتحتلُّ المرتبةَ الوُسْطى، ثم يَقَعُ الشَّرْحُ وحُكْمُ القيمةِ في ذُرى الفعاليةِ النقديةِ»[١].

كانت دراسةُ شاكرٍ للشعرِ الجاهليِّ في مرحلةٍ متأخرةٍ من حياته (١٩٦٩)، وقد وفَّرت له هذه الفترةُ الطويلةُ خِبْرَةً نَقْدِيَّةً مكَّنَتْهُ من تأصيلِ مَنْهَجِهِ وتَقْعيدِهِ، وربما كان مُفيداً لهذا البَحْثِ متابعةُ التطوُّرِ التاريخي لمنهجِهِ من خلالِ الوقوفِ عند أَهمِّ إنجازاته النقدية التي عالجت مشكلة المنهج على وَجْهِ الخصوص. وتأتي دراستُه «المتنبي» (١٩٣٦) في طليعةِ الأَعمالِ التي طبَّق فيها أُصولَه النقديةَ، وعلى الرغم من خلوِّ الكتاب من أَيَّةِ أُصولٍ نظريةٍ[٢] إلاَّ أَنَّ شاكراً كَشَفَ عن هذه الأُصولِ في معرضِ ردِّه على الانتقادات التي وُجِّهت إلى مَنْهَجِه في دراسة المتنبي، وكان النَّقْدُ الذي كتبه سعيد الأَفغاني حول «نبوة

= تعصمه من الانحرافِ، وإلاّ فإنَّ فِقْهَ اللغةِ قد ينحرفُ عن أَداءِ مهمتِه، انظر النقد المتين الذي وجَّهه إدوارد سعيد إلى الانحراف الذي وقع فيه سلفستر دوساسي وإرنست رينان في دراستهما حول الشرق في الاستشراق: ١٤٦-١٦٦.

(١) مقالة في النقد، غراهام هَوْ، ترجمة محيي الدين صبحي، مطبعة جامعة دمشق، ١٩٧٣، ص: ٧.

(٢) أَشار شاكرٌ إلى هذه الحقيقة في كتابه: «رسالة في الطريق إلى ثقافتنا» : ١٨.

المتنبي» ومنهج شاكرٍ في التعامل مع الرواية التاريخية سبباً لإنشاءِ شاكرٍ طائفةً من المقالات شرح فيها أُصولَ تعامله مع الأَخبار التاريخية وأَنَّها «جميعاً تحتملُ الصدقَ والكذبَ، ومعنى ذلك أَنَّها على حالةٍ من البراءةِ الأُولى لا تُوصَفُ بصِدْقٍ ولا بكَذِبٍ، ولا يستحقُّ الخَبَرُ صفةَ الصدقِ إلّا بالدليلِ الذي يدلُّ على صِدْقِهِ، فإذا لم تَجِدِ الدليلَ على صِدْقِه ذهبت عنه صفةُ الصدقِ وبَقِيَ موقوفاً، فإذا اعترضته الشُّبُهاتُ من قِبَلِ روايتهِ أَو من قِبَلِ درايتِهِ، مالتْ به الشبهةُ إلى ترجيح الكَذِبِ فيه، فلا يُؤخَذُ بهِ ولا يُعْتَمدُ عليه، ويكون عَمَلُ الناقدِ بعدِ ذلك أَن ينظرَ في هذا الخبرِ نَظْرَةَ المتدبِّرِ ليستخرجَ الحقيقةَ التي من أَجْلِها تكذِّبَهُ رواية وبذلك يَقَعُ على حقائقَ مدفونةٍ قد سَتَرَها الراوي بما كذب»[1].

ويبدو أَنَّ العنايةَ بتصحيح التاريخ والظروفِ المحيطةِ بالنصوصِ واحدةٌ من أَهم دعاماتِ التفكيرِ النقديِّ عند شاكر[2]، وهو مُرْهَفُ الإِحساس بالعلاقةِ الدقيقةِ بين الأَدبِ والتاريخِ ويبذلُ جُهوداً مُضْنيةً في سبيل تَنْويرِ جميع المناطقِ المظلمةِ

(١) «نبوة المتنبي»، محمود محمد شاكر، نُشِر بضميمةِ كتاب «المتنبي»: ٥٣٥.

(٢) «لأَنَّ الجهودَ الدقيقةَ والدائبةَ لفُقهاءِ اللغة في مجال تثبيتِ صحَّةِ انتسابِ الأَثرِ إلى صاحبه، وأَشكالاً أُخرى من الاهتمام بالوقائع أَدَّت إلى تطهير وتقويم معاييرنا الأَدبية». يُنْظر: النقد الأدبي، تاريخ موجز، ويليام ويمزات وكليانث بروكس، ترجمة د. حسام الخطيب ومحيي الدين صبحي، مطبعة جامعة دمشق، ١٩٧٥، د٣، ص: ٧٧٠.

بينهما، ويمتلكُ بصيرةً فَذَّةً في تنقيدِ الأَخبارِ والرواياتِ والجَمْعِ بينها على وَجْهٍ صحيح مُسْتَمِدّاً ذلك كلَّه من مناهج النظرِ وأُصولِ التفكير التي استنبطها من قراءته العميقةِ لثقافته وفي مقدّمة ذلك كلِّه كتابُ الله تعالى، والجهودُ الدقيقةُ التي أَبدَعَها علماءُ فَنِّ الروايةِ والإِسنادِ من المحدِّثين الذين ضَبَطوا قوانين الروايةِ التاريخية ضِمْنَ ضوابطَ هي في صريح العَقْلِ وحدودِ التجربةِ من أَدقِّ الضوابطِ المنهجية لصيانةِ الخَبَرِ التاريخي من الكَذِبِ والتخرُّصِ والافتيات[1].

حين شَرَعَ سيد قطب في دراسةِ المراحلِ المبكرة من التاريخ الإِسلاميّ، مرحلة صدر الإِسلام، والدولة الأموية، استبدت الحماسةُ بقَلْبِهِ، فجازف بإِطلاقِ بَعْضِ الأَحكام التي تحتاجُ إِلى فَضْلِ تَحْقيقٍ، وبَسَطَ قَلَمَهُ في الطعنِ على بَعْضِ الصحابةِ بأُسلوبٍ عاطفيٍّ مَشْبوبٍ يُؤَجِّجُه الحنينُ إِلى الإِسلام الصافي البريءِ الذي نَعِمَ به المسلمون حيناً من الدهرِ، وأَقامَ دراستَه على بَعْض الروايات التاريخية التي يعتورُها الغَرَضُ والشكُّ وأَغْفَلَ الروايات التي تُعارِضُها وتُصَحِّحُ من أَخطائِها[2]، فأَخْفَقَ

---

(١) وقد بَسَطَ القَوْل في ذلك الدكتور أَسد رستم في كتابه: «مصطلح التاريخ».

(٢) كان ذلك حين كتب سيد قطب كتابه «العدالة الاجتماعية في الإسلام»، وقد نقل شاكرٌ نقولاً كثيرةً من كلام سيد الذي زلَّ فيه، ويبدو أَنَّ سيِّداً قد تراجع عن هذه الآراء إذ ليس في الطبعات التالية للكتاب هذه النقولُ بعينها وإنْ كُنا نجد صداها يتردَّدُ في أَثناءِ الكتاب. انظر:

ذلك شاكراً وانبرى لنَقْدِ مَنْهجه، ونَقَضَ عليه النتائجَ التي خَلَصَ إليها، وكتب كلمةً دقيقةً في معنى التاريخِ وطبيعته والأَصْلِ الذي يفيءُ إليه دارسُ الأخبار والروايات، وأَنَّ منهج دراسة تاريخ الإسلام على وجه الخصوصِ لا يُمكنُ أن يكونَ مُجْتلباً من ثقافةٍ أُخرى إذْ أَنَّ تلك المناهجَ قد نشأت «في تربةٍ غريبةٍ، ودعت إلى نَشْأَتِها أَسبابٌ اجتماعيةٌ محدودةٌ، وعِلَلٌ أَخلاقيةٌ وعقليةٌ معيَّنةٌ»[1] وأَنَّ التاريخَ «تَفْسيرٌ لحوادثَ خفيةِ الأَسبابِ، متعدِّدةِ الدوافع، كثيرةِ المحاملِ والوجوه، شديدةِ الخُضوعِ لعواملَ لا يُحصيها إلاّ اللهُ سبحانه وتعالى، فما كان هذا شأنه فإنَّ منهاج دراستِهِ لا يقومُ أَبداً على مقاييس لا تَخْتَلُّ كمقاييس الرياضةِ أَو التجربة، . . . واهتداءُ البَشَرِ بالكتاب (كتاب الله) - وفِقْهُهم لِمعانيه، واتخاذهم الميزانَ الذي أَنزله الله على أَنبيائه ورُسُلِهِ أَصلاً يتعايشون به في حياتِهم، ويتحاكمون إليه في الفِكْرِ والنظرِ، وفي العِلْمِ والفِقْهِ، وفي القياسِ والاستنباطِ هو الوسيلةُ الوحيدةُ التي تضمنُ لصاحبِ الرَّأي أن يكونَ رأيُهُ قريباً من الحقِّ، ويكونَ منهاجُه

= - «العدالة الاجتماعية في الإسلام»، سيد قطب، دار الشروق، بيروت - القاهرة، ١٩٥٤، ص:٢٠٣. وانظر النقول التي نقلها شاكر في:

- لا تسبُّوا أَصحابي. محمود محمد شاكر، مجلة المسلمون، العدد (٣) ١٩٥٢، ص: ٢٤٧-٢٤٩.

(١) «تاريخ بلا إيمان»، محمود محمد شاكر، مجلة المسلمون، العدد (٢) ١٩٥٢، ص:١٤١.

قادراً بَعْضَ القدرةِ على لقاءِ هذه الكثرة الجيَّاشةِ من الاختلاف»[1].

أَما الشعر الجاهليُّ، فقد سبقت الإِشارةُ إِلى بَعْضِ المثالب التي اندلَقَتْ عليه، وأَنَّ وجودَهُ أَصبح مُحتاجاً إِلى إِثباتٍ بعد أَن شكَّكَ المستشرقون ومَنْ شايَعَهُم من العرب في صحَّتِهِ، وأَنَّ ما صحَّ منه شِعْرٌ مفكَّكٌ مضطربٌ لَيس دالاًّ على الجمالِ المتكاملِ الذي هو من الخصائص الأَصيلة للفنونِ، إِلى طعونٍ بين ذلك كثيرةٍ اضطرت شاكراً إِلى مواجهةِ معضلةِ الشعرِ الجاهلي ودراسته من خلالِ ترتيبٍ منطقيٍّ يُمْكِنُ إجمالُه بالأُطر التالية:

- قضية الفَصْلِ في صحَّةِ نسبةِ الشعر الجاهلي(الروايةُ والرواةُ).
- قضية اختلال ترتيبِ أَبيات القصيدة الجاهلية.
- مواجهة النصِّ ودراستُه ونَقْدُه.

---

(١) المصدر نفسه، ص: ١٤٢.
وقد بلغت نَزْعَةُ النَّقْدِ (الفيلولوجي) أَوْجَها عند شاكرٍ في كتابه «أَباطيل وأَسمار» حين كتب. د. لويس عوض حول ثقافةِ أَبي العلاءِ المعري وتلقِّيه علومَ الأَوائل (الفلسفة) على يد راهبٍ في دير الفاروسِ، فتصدَّى شاكرٌ لروايات هذا الخبرِ، وما زال بها يتذوَّقُها ويَسْتنبطُ دلالاتِها ويربط ذلك بالسياقِ التاريخي الذي تشكَّلت في إطاره حتى انتهى إلى بُطْلانِها، وأَنَّ في منهج لويس عوض من التسرُّعِ، ومن قلَّةِ الاحتفالِ بدلالةِ الأَلفاظِ في اللغات، ومن طَرْحِ المبالاةِ بتَمْحيص التاريخ، ومن إغفالِ بعضِ الحقائقِ ما يقدحُ في سلامةِ هذا المنهجِ، ويكشفُ عن قصورهِ في دراسةِ الآدابِ وإقامة تاريخها على وجه صحيح.
انظر: «أباطيل ولأسمار»: ٦٩.

الفصل الثالث

تطبيق الأصول

* أولاً: قضية صحَّةِ نِسْبَةِ الشعر الجاهلي (الروايةُ والرواةُ):

كان مصطفى صادق الرافعيُّ أَوَّلَ المعاصرين بَحْثاً لهذا الموضوعِ، وقد أَطال النَّفَسَ في استقصاءِ المادةِ[1]، ولكنه - كما يقولُ الأَسَدُ - «على هذا الجهد العظيم الذي تكلَّفه، اكتفى في أَكثر حديثِهِ، بالسَّرْدِ المجرَّدِ والحكايةِ عمَّن مضى، ولم يتجاوَزْ ذلك إلى البَحْثِ في هذه الأخبار والروايات بَحْثاً علمياً ولا إلى نَقْدِها نَقْداً يَميزُ زائِفَها من صحيحِها - إلاّ في القليلِ النادرِ، وحتى في هذا القليلِ النادر كان يتعجَّلُ المُضِيَّ، فلا يكادُ يَقِفُ عند خَبَرٍ أو روايةٍ حتى يدعَها وينتقلَ إلى غَيْرِها»[2]، ثم صارت القضية إلى طه حسين فأنْشَأها خَلْقاً آخَرَ، وأَفْرَطَ في

(١) تاريخ آداب العرب، مصطفى صادق الرافعي، دار الكتاب العربي، بيروت، بلا تاريخ، ج١ ص: ٢٧١-٤١٥.

(٢) «مصادر الشعر الجاهلي»، د. ناصر الدين الأسد، دار الجيل، بيروت، ط٨، ١٩٨٨، ص: ٣٧٧. وقد أَجاد الأَسدُ تَخْليصَ آراء الرافعيِّ وتنسيقَها.

إِنْتاجِ الدلالاتِ المُسْتفادةِ من أَحوالِ الرواةِ، وازداد تَفْريطاً بحقِّ العِلْمِ والنَّقْدِ حين جَعَلَ من الأَحكامِ الفرديةِ قواعِدَ عامَّةً، مِنْ مِثْلِ قَوْلِه: «ولستُ أَذْكُرُ هنا إِلاّ آثْنين إِذا ذكرتُهما، فقد ذكَرْتُ الروايةَ كلَّها، والرواةَ جميعاً، فأَمَّا أَحدُهما فحمَّادٌ، وأَمَّا الآخَرُ فَخَلفٌ الأحمَرُ»[1]: ثم أَفاضَ في ذِكْرِ أَحوالِ الرواةِ، وما تَنْطوي عليه من فِسْقٍ ومَجَانةٍ لا يؤتمنون مَعَها على تأْدِيَةِ الأَخبارِ، ولم يَسْلَمْ من طَعْنه الصُّلحاءُ الرُّفَعاءُ كأبي عمرو بن العلاءِ، وخَلَصَ إِلى القَوْلِ بأَنَّ أَهمَّ المؤثّراتِ التي عبِثَتْ بالأَدبِ العربيِّ وجعلت حظَّهُ من الهَزْلِ عظيماً: مُجونُ الرواةِ وإِسرافُهم في اللهوِ والعَبَثِ، وانصرافُهم عن أُصولِ الدين وقواعد الأَخلاقِ إِلى ما يأباهُ الدينُ وتُنْكِرُهُ الأَخلاق[2]»، وهذا رأْيٌ فائِلٌ وخَلْفٌ من القَوْلِ أَبْطَلَهُ أَهْلُ العِلْمِ بقوانين الروايةِ وأَحوالِ الرجالِ، كالذي فعله محمد الخضْرِ حسين[3]، وأَباه غَيْرُ واحدٍ من الباحثين في تاريخِ الأَدب الجاهلي كشَوْقي ضيف الذي انتهى إِلى «أَنَّ روايةَ الشعرِ الجاهليِّ أُحيطَتْ بكثيرٍ من التحقيقِ والتَّمْحيصِ، وأَنَّه إِنْ كان هناك رواةٌ متَّهمون، فقد كان لهم العلماءُ الأَثْباتُ بالمِرْصادِ أَمثالُ المُفَضَّلِ الكوفيِّ والأَصمعيِّ البصريِّ، وما مَثَلُ الشعرِ الجاهليِّ في ذلك إِلاَّ مِثْلُ الحديثِ النبويِّ، فقد دَخَلَهُ هو الآخَرُ وَضْعٌ كثيرٌ، ولكنَّ العلماءَ استطاعوا تَمْييز صحيحه من زائفِهِ،

---

(١) في الشعر الجاهلي: ١١٩.

(٢) المرجع نفسه، ص:١١٨-١١٩.

(٣) نقض كتاب في الشعر الجاهلي: ٢٦٣.

وقَدَّموا لنا كُتُبَ الصحيح الستَّةَ المشهورة[١]، وكذلك الشأن في الشعـرِ، فقـد دخلـه فسـادٌ كثيـرٌ، ولكـنَّ أصحـابَـه الأَثْبـاتَ استطاعوا... أَن يَميزوا صحيحه من زائفِهِ»[٢] ثم نَقَلَ كلاماً جليلاً لابن سلّام الجُمحيِّ قال: «حدَّثني يحيى بن سعيد القطَّان قال: رواةُ الشعرِ أَعْقَلُ من رواةِ الحديث، لأَنَّ رواةَ الحديثِ يَرْوُون مصنوعاً كثيراً، ورواةُ الشعرِ ساعةَ يُنْشِدون المصنوعَ ينتقدونه ويقولون: هذا مصنوعٌ»[٣].

أَمّا ناصرُ الدين الأَسَدِ، فقد استوعبَ بدقَّةٍ ظروف نشأةِ

---

(١) كذا قال د. ضيف، وهي عبارةٌ فيها تجوُّزٌ وتَساهلٌ، فإِنَّ الحديثَ الصحيحَ غير مقصورٍ على ما اودعَ في الكُتُبِ الستَّةِ، فإِنَّ موطّأ مالك ومسند أَحمد، وصحيحي ابن خزيمةَ وابن حبان وغيرها من دواوين السنَّةِ مشتملةٌ على قَدْرٍ كبيرٍ من الأَحاديثِ الصحيحة، وأَيْضاً فإِنَّ الكتبَ الستَّةَ لم يتمحَّض منها للصحيح سوى ما أَخرجه الشيخان: البخاريُّ ومسلم، ولأَهْلِ العِلْم مؤاخذات على الإِمامِ مسلم، أَما كُتُبُ السننِ الأَربعةُ فإن فيها الصحيحَ والحسنَ والضعيف كما بيَّنَه الحافظ ابن طاهر المقدسي في «شروط الأئمة الستة» تحقيق محمد زاهد الكوثري، مكتبة القدسي، القاهرة، ١٣٨٧هـ. وتسمية بعض أهل العلم الكتب الستة بالصحاح الستة إنما يعنون بها صحَّة هذه الأصول لتداولها بين أهل العلم قراءة وإقراءً وضبطاً وتدريساً وشرحاً.

(٢) «العصر الجاهلي» د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط:٨، ١٩٦٠، ص:١٥٦.

(٣) «ذَيْلُ الأَمالي والنوادر»، أَبو علي القالي، دار الحديث، بيروت، ط:٢، ١٩٨٤، ص:١٠٥.

الروايةِ، وتوقَّفَ مليّاً عند المدرستين اللتين عُنيتا بروايةِ الشعرِ القديم: البصرةِ والكوفةِ، فأشار إلى مَنْهَجِ كُلِّ مدرسةٍ وخصائِصها، وما أَفْضى إليه اختلافُ المنهجِ من ظهورِ روح العصبيةِ التي تختفي معها الحقيقةُ، ثم أَجاد في نَقْدِ الأَخبارِ التي أُودِعَتْ في الكُتُبِ ممَّا يتعلَّق بالرواة لا سيّما خَلَف الأَحمرُ، وحمادٌ، فأَزال عنها صفَةَ كونِها من المسلّماتِ، واختبَرَ صِدْقَها، وانتهى إلى أَنَّ هناك تَجَنِّياً مقصوداً على هؤلاءِ الرواةِ[1]، ثم خَلَصَ إلى القول: «إنَّ هذا الشعر المنسوبَ إلى الجاهليةِ على ثلاثةِ أضرب: فَضَرْبٌ موضوعٌ منحولٌ، إمَّا على وَجْهِ اليقين القاطعِ، وإمَّا على وَجْهِ التَّرْجيح الغالبِ، وأكثرُ شعرِ هذا الضَّرْبِ ما وَضَعُه القُصَّاصُ ليُحَلُّوا به قَصَصَهُم» كالشعر الذي نُسِبَ إلى آدم عليه السلام، أو العَرَبِ البائدةِ «وضَرْبٌ صحيح لا سَبيلَ إلى الشَّكِّ فيه... وذلك هو الذي أَجْمَعَ العلماءُ الرواةُ على إثْباتِه بعد أَن تدارسوا هذا الشِّعْرَ وفَحَصوهُ ومحَّصوه»[2] بالاعتماد على ثلاثة مقاييس هي: ذَوْقُهم الشعريُّ الذي اكتسبوه عن عِلْمٍ ودرايةٍ بعد طولِ معاناةٍ ودَرْسٍ لهذا الشعر، وإجماعُ الرواةِ، وهو مستفادٌ من قَوْلِ ابن سلَّام «وقد اختلفت العلماءُ في بَعْضِ الشِّعْرِ كما اختلفت في بَعْضِ الأَشياء. أَمَّا ما اتفقوا عليه، فليس لأَحدٍ أَنْ يخرُجَ منه»[3]، ووجودُ الشِّعْرِ في ديوان الشاعرِ

---

(١) «مصادر الشعر الجاهلي»: ٤٥٧.

(٢) المرجع نفسه، ص:٤٦٦.

(٣) «طبقات فحول الشعراء» ١: ٤.

أو ديوانِ القبيلةِ، فَقَدْ دوَّن هذه الدواوينَ الثِّقاتُ من العلماءِ الرواةِ»[1].

وأمَّا شاكرٌ، فقد سلك في بَحْثِ قضية «الرواية والرواة» مَسْلَكاً بَديعاً بَرَعَ به جُهودَ غَيْرِه، وأَقامَ هذه القضيةَ على أُسس عقليةٍ وتحليليةٍ ، فبَيَّنَ: «أَنَّ تزييفَ الإِسنادِ واستنباطَ عِلَلِ وَضْعِ الأَخبارِ على الرواةِ، أَصْلٌ عظيمٌ من أُصولِ المَنْهَجِ. . . إِلاَّ أَنَّ الاقتصارَ عليه لا يكادُ يَضْمَنُ حلَّ المُشْكلاتِ التي تَعْرِضُ في الاختلافِ المُتَفاقِم في نسبة الشعر الجاهليِّ»[2] وأَنَّ الطريقَ الأَمْثَلَ هو دراسةُ الشعرِ الذي يُنْسَبُ إِلى أَهْلِ الجاهليةِ واكتشافُ «جوهر الفَنِّ» فيه، بحيث يمكنُ التعرُّفُ إِلى «نَمَطٍ جامعٍ» يمتازُ به الشعر المنسوبُ إِلى أَهْلِ الجاهليةِ من غيرِه، ويفارِقُ ما نعرفُه من «النَّمَطِ الجامع» في شعر الإِسلام، ويحملُ أَيْضاً حقائقَ تتعلَّقُ بفَنِّ «الشعرِ» وبحِذْقِ «الشعراءِ» بها يمتنعُ امتناعاً أَن يكونَ باطلاً منحولاً موضوعاً على لسانِ «الجاهليةِ» وَضَعَهُ في الإِسلام «شعـراء مجهـولـون» خَبُثَـتْ نِيَّـاتُهـم، أَو «رواةٌ معـروفـون أو مجهولون» فَسَدَتْ مروءتُهم»[3] لأنَّ شاكراً «ينكر أَنْ يكون كان في الناسِ، وفي أيِّ الأُممِ شِئْتَ، هذا العَدَدُ الضَّخْمُ من الناسِ

(١) «مصادر الشعر الجاهلي» :٤٦٨ .والضربُ الثالث: هو المختَلفُ فيه.

(٢) نمطٌ صعبٌ ونمط مخيف: ٣٣٢ وقد تصرَّفْتُ في آخرِ الفقرةِ تصرُّفاً يسيراً لا يَضُرُّ النصَّ الأَصليَّ.

(٣) نمط صعبٌ ونمطٌ مخيف: ٣٥٢.

الخُبَثاء ومن الرُّواةِ الفَسَقَة، يَجدون في أَنْفُسِهم من «لذَّةِ الوَضْع ما يحملُهم على صَنْعةِ كل هذه البَراعاتِ بكُلِّ هذا الحِذْقِ، ثم يُؤْثِرون الجَهالةَ عن رضىً، وخُمولَ الذِّكْرِ عن مشيئةٍ! فهذا أَمرٌ مخالفٌ لطبائعِ الأَشياء، بل ينتفي انتفاءً أَن يكونَ من طبائع الأَشياء»[1].

وأَيْضاً، فقد ضَبَطَ شاكرٌ مَسْأَلَة «الشَّكِّ» ضَبْطاً مُتْقَناً، ووصل أَسبابه بأَسبابِ أَحدِ كبارِ العقلانيين القدماءِ هو الجاحظُ أَحدُ كبارِ المعتزلة ورأسُ الفرقةِ الجاحظية[2]، فَنَقَلَ كلاماً نَبيلاً لهذا الحَبْرِ خُلاصَتُه: أَنَّ على المرءِ أَنْ يَعْرِفَ مواضعَ الشكِّ وحالاتِها الموجبةَ له، ليعرفَ بها مواضِعَ اليقينِ الموجبةَ له، وأَنَّه يجب عليه أَن يَتَعَلَّم الشكَّ في المشكوكِ فيه تعلُّماً، وأَنَّه لو لم يكن في ذلك إلاَّ تَعَرُّفُ التوقُّفِ، ثم التثبتُ، لقد كان ذلك ممَّا

---

(١) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(٢) «الفرق بين الفرق»، عبد القاهر البغدادي، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت، بلا تاريخ، ص: ١٧٥ وفعاليةُ الشك لم تكن غريبةً عن البنية العقلية للشخصيةِ المسلمةِ، فالغزالي (٥٠٥هـ) على الرغم من صبغةِ العِرْفانِ التي يصطبغُ بها تفكيره فإِنَّ له إِنجازاً دقيقاً على صعيدِ التعَقُّلِ والكَشْفِ عن الحقائق، وكان الشكُّ أَحدَ الدعامات الأَساسيةِ في مَنْهجِهِ، وقد أَبان محمد عزيز الحبابي عن نقاط الالتقاءِ والاختلاف بين شكِّ الغزالي وشكِّ ديكارت في «ورقات عن فلسفات إسلامية» دار توبقال، المغرب، ط١، ١٩٨٨، ص: ١١٠ وانظر ما كتبه الحافظ ابن حجر العسقلاني في «فتح الباري» ١٥/ ٢٩٨.

يُحتاجُ إليه»[1] فاعتدَلْت مسألةُ الشكِّ عند شاكرٍ على نَحْوٍ واضحٍ دقيقٍ فَحْواه: «أنّنا لا نَتَّخذُ الاحتياطَ والشَّكَّ وسوءَ الظَّنِّ مَذْهباً إلاّ لتمحيصِ الأشياء وتجليتِها وتخليصِها من الخَلْطِ.. فمن أَجْلِ ذلك لم يكن من صوابِ الرأي أن تتعلَّم «المَنْهَجَ» تعلُّماً حتى تَصِلَ إلى الشكِّ، بل أَنْ تتعلَّمَ الشكَّ تعلُّماً حتى تصل إلى «المَنْهَج»[2]، وعليه فإنَّ البناءَ المَنْطِقيَّ لقضيةِ «الروايةِ والرواة» في «باب الشكِّ واليقين» من المنهج قد انتهى إلى الصورة التالية:

«هؤلاء رواةٌ حملوا إلينا «شعراً». هذه هي القضيَّةُ. فينبغي أَنْ نَعْلَمَ: أَيْنَ يكونُ موضِعُ الشكِّ في هذه القضية ذاتِ الطرفين؟ وأَيْنَ يكونُ الشكُّ مُنْتِجاً؟ وأَيْنَ يكونُ غير مُنْتج؟ فالشكُّ جائزٌ أَنْ يَقَعَ على أَحد طرفي القضية أَو عليهما معاً؛ جائزٌ أَنْ يَقَعَ على «الرواة» وجائزٌ أَن يَقَعَ على ما رَوَوْا، وهو الشِّعْرُ، وجائزٌ أَنْ يَقَعَ عليهما معاً»[3].

ثم بَيّن شاكرٌ أَنَّ وُقوعَ الشكِّ على طرفي القضيةِ معاً، قَبْلَ النظرِ في صحَةِ وقوعِه على أَحَدِ طرفي القضية، جَهْلٌ بطريقِ الشكِّ كُلِّه، وإنَّما هو خَلْطٌ - وبحسب الجاحظِ - تكذيبٌ مُجَرَّدٌ. وأَنَّ المقدَّم في صريح العَقْلِ هو أَحدُ طرفي القضية: إمَّا

---

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ٣٥٤، وانظر كلام الجاحظ في الحيوان ٦ : ٣٥.

(٢) نمط صعب ونمط مخيف: ٣٥٥.

(٣) المصدر نفسه، ص: ٣٥٦.

الرواةُ، وإمَّا الشِّعْرُ[1].

أَما الشكُّ في الرواةِ... فلا سبيلَ إِلى تمحيصِ أَمْرِهم إِلاّ بأَخبارٍ رُوِيَتْ عنهم تَتَّهِمُهُم بالكَذِبِ أَو تُقِرُّ لهم بالصدقِ، فعلينا أَن نَسْتَقْصِيَ ما استطعنا جميعَ الأَخبارِ... فإِن اتَّفَقَتْ على تجريحِهِ، فهو خَليقٌ أَنْ يُعَدَّ «مُتَّهَماً». وإِن اتفقت على تَعْديلِهِ، فهو خَليقٌ أَنْ يُعَدَّ «ثِقَةً»، وإِن اختلفت الأَخبارُ في تجريحِهِ وتعديله توقَّفْنا في أَمْرِه، مع التفطُّنِ لضابطٍ دقيقٍ في هذه المسألةِ وهو: أَنَّه لا يجوزُ التسليمُ للمُجرِّحِ أَو المعدِّلِ إِلاَّ بدَليلٍ من العَقْلِ، وهو ما يقتضي العودةَ بالفَحْصِ والتثبُّتِ من أَحوالِ نَقَلَةِ الأَخبارِ أَنْفُسِهِم، فنعاملهم معاملةَ الرواةِ أَنْفُسِهم في الجَرْحِ والتعديل. فهذا صريحُ النَّظَرِ في مسألة «الشكّ في الرواة»[2].

وطَرْداً للبابِ، وبُلوغاً بالقَضِيَّةِ إِلى أَقْصى آمادِ اليَقين، سلَّم شاكرٌ بأَنَّ رواة الشِّعْرِ الجاهليِّ مجرَّحُون متَّهمون، مُجَرَّبٌ عليهم الكَذِبُ في أَنْفسهم،... معروفون بالفِسْقِ وبالمُجْونِ وبالزَّنْدَقَةِ وبفَسادِ المروءةِ، ثم بالتورُّطِ في نوازع السياسةِ، وفي عواطفِ الدين، وفي شهوةِ التحدُّثِ والقَصَصِ، وفي ضغائنِ العصبية والشعوبية، وفيما شِئْتَ من خبائثِ البَدنِ، وخبائثِ النَّفْسِ»[3].

---

(١) المصدر نفسه، والصفحة نفسُها.

(٢) نمط صعب ونمط مخيف: ٣٥٧.

(٣) نمط صعبٌ ونمطٌ مخيف: ٣٥٨. وغَيْرُ خافٍ أَنَّ هذه الصفات هي التي وَصَم بها طه حسين رواةَ الشعر الجاهلي في كتابه «في الشعر الجاهلي».

فإذا جاءَنا هؤلاءِ الرواةُ الذين هذه صفتُهم بشعْرٍ فقالوا: هذا شِعْرٌ جاهلي، فارووه عَنَّا، فَهَلْ من الإنصافِ أَنْ يُقال لهم: لا نَرْوي هذا الشِّعْرَ عنكم، فإنَّ مِنْ أَخْلاقكم ذَيْتَ وذَيْتَ، أَنْتُم وضَّاعون نَحَلَةٌ، والشِّعْرُ الذين بين أَيديكم ليس شِعْراً جاهلياً، بل هو مُخْتَلَقٌ مَنْحولٌ بسَبَبِ أَخلاقِكم الرديئة؟ يجُيبُ شاكرٌ: لا أَظنُّني أَنْصَفْتُ، ولا أَظنُّني أَصَبْتُ طريقَ الشكِّ، ثم بيَّن أَنَّ في ذلك مخالفةً لحُكْمِ البَداهةِ، وحُكْمِ العَقْلِ. وحُكْمِ الدِّيانة «أما حُكْمُ البداهة، فلأَنَّه لا يُوْجَدُ في هذه الدنيا رجلٌ كاذبٌ كلُّه، أَو صادقٌ كُلُّه... فيستحيلُ إذَنْ من طريقِ البداهةِ على الأَقَلِّ، أَن أَشكَّ في كلِّ خَبَرٍ يأتيني به مُجَرَّبٌ عليه الكَذِب»[1].

«وأَمَّا طريقُ الديانةِ... فهو أَنَّ الله تعالى أنزل على نَبيّه فيما أَنْزَلَ من كتابه: ﴿ يَـٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ إِن جَآءَكُمْ فَاسِقُۢ بِنَبَإٍ فَتَبَيَّنُوٓاْ أَن تُصِيبُواْ قَوْمَۢا بِجَهَـٰلَةٍ فَتُصْبِحُواْ عَلَىٰ مَا فَعَلْتُمْ نَـٰدِمِينَ ﴾ [الحجرات: ٦]، فَسَمَّى الجائي بالخَبَرِ فاسقاً، فَفَسَّق سبحانه المُخْبِرَ، ولم يُفَسِّق الخَبَرَ، لأنَّه لو فَسَّق الخَبَرَ من جَرَّاءِ تفسيق المُخبِرِ لأَمَرَهم بتَرْكِ الشكِّ، ثم بإِبطالِ خَبَرِه وتكذيبه... وهذا طريقُ الخَطأ، ولكنَّ جَهْلَ الإنسانِ يُسْرِعُ به إِلى هذا الطريقِ، فأَنزل الله سبحانه هذه الآية، كما أَنْزَلَ كُلَّ كتابه ليُعَلِّمَ الإنسانَ طريقَ الصوابِ بالعَقْل[2]، فَفَسَّقَ حامِلَ الخَبَرِ ضَرْبَةَ لازبٍ، ولكنَّه أَمَرَ المؤمنين

---

(١) نمطٌ صعبٌ ونمط مخيف: ٣٥٩.

(٢) أجدُهُ حَسَناً أَن أَذكُرَ ثانيةً قَوْلَ شاكر الذي سبق ذكْرهُ في معرض ردِّه على سيد قطب: «واهتداءُ البَشَرِ بالكتاب - كتاب الله - وفِقْهُهُم =

أَنْ لا يَعْجَلوا إلى تكذيب خَبَرِه الذي جاءَ به أو تَصْديقِه، ثم أَمَرَهم أَنْ يتوقَّفوا فيه بالشكِّ في صِدْقِهِ أو كَذِبِهِ، ثم أَمَرَهم أَن يتبيَّنوا الخَبَرَ، ويتثبَّتوا منه بكُلِّ وجوهِ التبيُّنِ والتثبُّتِ، فإنْ وجدوا الخَبرَ صادقاً لم يَضُرَّه أَنْ يكونَ حامِلُهُ فاسقاً، وإنْ وجدوا الخَبَرَ كاذباً، فلم يَأْتِهُ الكَذِبُ من قِبَلِ فِسْقِ المُخْبِرِ، بل مِنْ قِبَلِ تَبَيُّنِ المؤمنين وتثبُّتهم من كَذِبه بالعَقْلِ وبالدليلِ وبالحجَّةِ وبالبرهان(١).

= لمعانيه، واتخاذُهم الميزانَ الذي أَنزله الله على أَنبيائه ورُسُلِهِ أَصْلاً يتعايشون به في حياتِهم، ويتحاكمون إليه في الفِكْرِ والنظرِ، وفي العِلْم والفِقْه، وفي القياس والاستنباط هو الوسيلةُ الوحيدةُ التي تضمَنُ لصاحبِ الرأي أَن يكون رأْيُهُ قريباً من الحقِّ».

ولشيخ الإسلام ابن تيمية كلمةٌ دقيقةٌ في التفطُّنِ لهذا المسلكِ الدقيقِ عند مضايقِ النَّظَر، وذلك قوله: «وليس هَدْيُ الكتابِ بمُجَرَّدِ كَوْنِه خَبَراً، كما يظنُّه بعضُهم، بل قد نبَّه وبيَّن ودلَّ على ما به يُعْرَفُ الحقُّ من الباطلِ، من الأدلَّةِ والبراهين، وأَسباب العلم واليقين» ينظر: درء تعارض العقل والنقل، ابن تيمية أحمد بن عبد الحليم، تحقيق د. محمد رشاد سالم، السعودية، جامعة محمد بن سعود، ط:١، ج٧ ص:٢٨٩.

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ٣٦٠، وهو الذي انتهى إليه أَهْلُ العِلْم بتفسيرِ كتاب الله تعالى. قال الإمام الجصَّاص في كتابه «أَحكام القرآن» ٣٩٨:٣: مقتضى الآيةِ إيجابُ التثبُّتِ في خَبَرِ الفاسقِ والنَّهْيُ عن الإقدام على قَبولِه والعملِ به إلّا بَعْدَ التبيُّنِ والعِلْم بصحَّة مخبره... وعلى ذلك جرى أَمْرُ السلفِ في قبولِ أَخبارِ أَهْل الأَهواء في روايةِ الأَحاديثِ وشهادتهم، ولم يكن فِسْقُهم من جهة التديُّن =

وأَمَّا العَقْلُ. فإنَّ «طريقَ البداهةِ في الفِطْرَةِ والنَّظَرِ، وطريقَ الدِّيانَةِ في التعليمِ والتطبيقِ، يَهْدِيان العَقْلَ إلى طريقِه الذي إنْ خالَفَهُ ذو عَقْلٍ أَخْطأَ، وإن لَزِمَ جادَّتَهُ واستَمْسَكَ بغَرْزِهِ أَصابَ، فليس يَسَعُنا لا في البداهةِ، ولا في الدِّيانةِ، ولا في العَقْلِ أَنْ نُفَسِّقَ أَخبارَ الرواةِ لمجرَّد فِسْقِهم هم في أَنْفُسِهم... بل الواجبُ علينا أَن نَسْتجيبَ لداعي الفِطْرَةِ والبَداهةِ، وأَنْ نَسْمَعَ ونُطيع للَّذي أَمَرَنا به ربُّنا، فنتلقَّى عنهم هذا الشِّعْرَ ثم لا نَعْجَلُ عَجَلَةَ الجُهَّالِ في الإِقْدام على تكذيبهم أَو تصديقِهم، بل نتوقَّفُ بالشكِّ، ثم نتبيَّنُ ونتثَبَّتُ بكُلِّ وجوه التبيُّنِ والتثبت»[1] ثم بَيَّن شاكرٌ أَنْ لا سبيلَ إلى التبيُّنِ والتثبُّتِ إلَّا بدراسةِ الشعر ونَقْدِه ومقارنتِه واستخلاصِ النَّمَطِ الجامع له، وهي السبيلُ الوحيدةُ أَيْضاً إذا وَقَعَ الشكُّ على طرفِ القضية الثاني وهو «الشِّعْرُ» لا بُدَّ من دِراسَةِ الشِّعْرِ ونَقْدِه.

وغَيْرُ خافٍ أَنَّ في دراسةِ الشعر القديم قَدْراً غَيْرَ قليلٍ من الصعوبةِ بسببِ ما يَعْرِضُ لهذا الشِّعْر من الآفاتِ وضروبِ الاختلالِ في أَثْناء رحلةِ الروايةِ، وكُلَّما كان الشِّعْرُ مُوْغِلاً في القَدامَةِ كانت مسؤولية الناقدِ أَكْثَرَ إرْهافاً ودِقَّةً، وعليه فقد كانت الصعوباتُ التي واجَهَتْ شاكراً في دراسةِ شعر المتنبي تختلفُ

= مانعاً من قبولِ شهادتِهم. ولمزيدٍ من الاطلاع يُنْظَر تحرير هذا البحثِ عند العلاّمة محمد الطاهر بن عاشور في تفسيره «التحرير والتنوير» الدار التونسية للنشر، تونس، ج٢٦ ص: ٢٣١.

(١) نمط صعبٌ ونمطٌ مخيف: ٣٦١.

عمَّا واجهه في دراسةِ الشِّعْرِ الجاهليِّ، إذْ كان شِعْرُ المتنبي مَرْوِيّاً في ديوانٍ أَشْرَفَ صاحبُه على ترتيبه تَحْتَ وَطْأةِ إحساس دقيقٍ بالتاريخ[1]، أَمَّا دراسةُ الشعر الجاهليِّ فأَمْرٌ يحتاجُ من الجُهْدِ والتقصِّي وإنْعامِ النَّظَرِ ما لا تصحُّ دراسةُ الشعر بإغْفاله وعَدَمِ أَخْذِ الأُهْبَةِ له.

وليس بين أَيدينا كثيرُ شِعْرٍ جاهليّ دَرَسَه شاكر، وكُلُّ الذي درسه من هذا الشِّعْرِ الذي كان سبباً في مِحنَتِهِ هو قَصيدةٌ واحدةٌ مُفْرَدةٌ لا تزيد عِدَّةُ أَبياتها عن ستَّةٍ وعشرين بَيْتاً[2]، وهذا أَمْرٌ لا ينقضي منه العَجَبُ، فإنَّ هذا الرجل قد أَفْنى زمناً كبيراً من حياتِهِ عاكفاً في مِحْرابِ الفَنِّ الشعريِّ الجاهليِّ، ويكاد الإجماعُ يَنْعقدُ على أَنَّه أَعلمُ المعاصرين بهذا الشِّعْرِ وأَفْرَسُهُم بأَسرارِهِ، وفي ظَنِّي أَنَّ يحيى حَقِّي هو الذي أَسْدى لهذا الشِّعْر يداً حين أَحْفَظَ شاكراً بأَسئلتِهِ، وأَرْغَمَهُ على الكتابةِ، وكم كان يكونُ خَطْباً فادحاً لو أَنَّ شاكراً ظَلَّ رهين الصَّمْتِ ولم يَقُلْ هذه الكلمةَ في الشِّعْرِ الذي كان سبباً في مِحْنَتِهِ وشَقائه.

حين شَرَعَ شاكرٌ في دراسةِ القصيدةِ المذكورةِ آنِفاً، كان على

---

(١) ديوان المتنبي، بشرح الواحديِّ علي بن أَحمد، نُشِر بعنايةِ ديترتصي، برلين ١٨٦١، تصوير دار صادر بيروت، ج٢ ص: ٧٢٣.

(٢) وهي قصيدةُ ابن أُختِ «تأبَّطَ شرّاً» كما استظهره شاكرٌ وأَثْبَتَه:

إِنَّ بالشِّعْبِ الذي دون سَلْعٍ ... لقتيلاً دَمُه ما يُطَلُّ

وهي في الحماسةِ بشَرْح المرزوقي، تحقيق أَحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت ط: ١، ١٩٨١، ج٢ ص: ٨٢٧.

وَعْيٍ دقيقٍ بأَنَّ هناك قَدْراً غَيْرَ قليلٍ من الصعوباتِ التي ستواجهُه بسببِ الحَيْفِ الذي أَصابَ الشِّعْرَ الجاهليَّ بعامَّةٍ، والقصائدَ المفردةَ على وجه الخصوصِ، لذلك كان من أَهمِّ باباتِ المَنْهَج عنده «تخليصُ الشِّعْرِ الجاهليِّ من كثيرٍ من الشوائبِ التي لم تَزَلْ أَعظَمَ ما يعوقُ المرءَ أَحياناً كثيرةً عن فَهْمِ الشعرِ الجاهليِّ فَهْماً صحيحاً، وعن تذوُّقِ ما فيه من روعةٍ وجمالٍ، ومن جَرَّاءِ هذه الشوائبِ اندلقت على الشِّعْرِ الجاهليِّ مثالبُ جَمَّةٌ: من شَكٍّ في نِسْبةِ الشعرِ الجاهليِّ إِلى أَصحابِه، إِلى نَفْيِ ما يُسَمُّونه «وحدةَ القصيدة» عنه، إِلى طُعونٍ بين ذلك كثيرةٍ في الشعرِ نَفْسِه وفي مناهجِ شعراءِ الجاهليةِ، ومَرْجِعُ ذلك كلِّه إِلى كَثْرَةِ الشوائبِ المُفْضِيَةِ إِلى غُموضٍ شديدٍ يُحيط بهذا الشعرِ، وقلَّةِ احتفال هؤلاء المتكلِّمين بكَشْفِ حقيقةِ هذا الغموضِ قَبْلَ الخوضِ في القضيةِ، وقلَّةِ وَرَعِهم عن الحُكْمِ افتياتاً ومجازَفةً»(١).

وقَبْلَ إِقامةِ المعنى الحرفيِّ(٢) للنصِّ الأَدبيِّ بتخليصِه ممَّا عَلِقَ به من الشوائبِ،وتصحيح بنائه، وشرح الغريب من ألفاظه، برزت معضلة نسبة النصِّ إِلى صاحبه فالقصيدةُ المذكورة آنفاً ممّا اختُلِف في نِسْبَتِهِ إِلى قائلِه بحيث قيل: إِنَّ خَلَفاً الأَحمَرَ هو

---

(١) نمط صعبٌ ونَمطٌ مخيف: ١٢٠.

(٢) بخصوص إِقامة المعنى الحرفيِّ انظر: منهج البحثِ في تاريخِ الأدب،لانسون، ترجمة محمد مندور، نُشِر بضَميمةِ النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر، القاهرة، ص:٤١٠.

الذي قالها ونَحَلَها غَيْرَهُ[١]، وقيل: إنَّها لابنِ أُخْتِ «تأبَّط شرّاً»[٢]، فتصدَّى شاكرٌ لهذا كلِّه، وقدَّم بَيْنَ يَدَيْ مَنْهَجه في معالجةِ هذه المعضلةِ كلاماً خلاصته: «أَنَّ أَوَّلَ مشكلةٍ معقَّدةٍ تَعْرِضُ هي مشكلةُ نِسْبتِها إلى صاحبِها الذي هو صاحبُها، والاستهانةُ بأَمْرِ نسبةِ الشعرِ إلى صاحبه مُضِرٌّ؛ لأَنه يُدْخِلُ الخَلْطَ والفسادَ في تَمْييزِ شاعرٍ من شاعرٍ، وفي الكَشْفِ عن خصائصِ بِنْيةِ كلِّ شاعرٍ في شعرِه، ولتحقيق النسبةِ خَطَرٌ في أَمْرِ الشعراءِ المُقِلِّين، وفي أَمْرِ الشعراءِ أَصحابِ المفرداتِ من القصائدِ، لأَنَّ عَبيدَ الشِّعْرِ لهم مناهجُ غَيْرُ مناهجِ الذين لم يقولوا الشِّعْرَ إلاّ في مواقفَ بعَيْنِها، . . . ، وغير مناهج المُقِلِّين أَصحاب القصائدِ ذواتِ العَدَدِ»[٣].

ولقد سلك شاكرٌ في معالجةِ هذه المعضلةِ مَسْلكاً نَقْدِيّاً أَبْطَلَ معه نِسْبَةَ هذه القصيدةِ إلى خَلَفٍ الأَحمرِ وذلك بنَقْدِ الروايات التاريخية التي ذكرت ذلك عند ابن قتيبة[٤]، والقفطي[٥]، فَبَيَّن أَنَّ انفرادَ ابن قُتَيْبَة بهذا الخَبَرِ يُوجب الحَذَرَ؛ إذْ أَنَّ شَيْخَه

---

(١) الحماسة بشرح المرزوقي ٢: ٨٢٧.

(٢) الحماسة بشرح الأعلم الشنتمري، تحقيق علي حمُّودان، دار الفكر، دمشق - بيروت ط١، ١٩٩٢، ج١ ص: ٥٣٨.

(٣) نمط صعب ونمط مخيف: ٤٦.

(٤) الشعر والشعراء، ابن قُتيبة عبد الله بن مسلم، تحقيق أَحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، ج٢ ص: ٧٩٠.

(٥) إنباه الرواةِ على أَنباءِ النحاة، جمال الدين القِفطي، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ج١ ص: ٣٨٣.

الجاحظَ - وكان أَشدَّ تحرياً منه وضَبْطاً، وأَقْرَبَ عَهْداً بخلفٍ - كان أوْلى بذلك منه، فكان ذلك القولُ اجتهاداً من ابنِ قُتيبَةَ لم يَنْصُرْهُ عليه أَحدٌ، وكذا القَوْلُ في روايةِ القِفْطيِّ (٦٢٤هـ) المتأخِّر زمناً عن ابنِ قُتَيْبَةَ.

وسلك شاكرٌ سبيلاً أُخرى جليلةَ المقدارِ لإثباتِ نِسْبةِ الشعرِ إلى قائله: هي البحثُ في جوهرِ الشِّعْرِ واكتناه أَسرارِه، فقد تذوَّقَ شاكرٌ هذه القصيدةَ، وتذوَّقَ ما انتهى إلينا من شعرِ خَلَفٍ الأَحمرِ، فظهر له الفَرْقُ واضحاً، وخَلَصَ إلى أَنَّ «شعره الذي عرفناه لا يكادُ يبلغُ هذه المرتبةَ من البيانِ والدقَّةِ والجَمالِ»[١].

وسلك شاكرٌ السبيلَ نَفْسَها في إبْطالِ نسبة القصيدةِ إلى «تأبَّط شرّاً» بنَقْدِ مَنْهَج أَوَّلِ من نَسَبَها وهو أَبو تمّام في كتابه «الحماسة»، فبيَّنَ أَن مَنْهَجَ أَبي تمام كان اخْتيارَ جَيِّدِ الشعرِ لمعانيه وأَلفاظِه، ولم يكن من هَمِّه تحقيقُ النسبة[٢]، ثم ذكر ظروفَ تأليف الكتاب حين انقطعت سبيلُ العودة بأَبي تمّام. وأَنَّه ربما تأَثَّر بما قاله معاصره الجاحظ: «وقال تأَبّط شرّاً إن كان قالَها»[٣]، فلم يَحْفَلْ بذلك عند إثباتِ هذه القصيدةِ فيما تخيَّره فقال: «وقال تأبَّط شرّاً» وقطع ما بَعْدَهُ، يؤيِّدُ هذا ما جاءَ في سائرِ كتابِ الحماسةِ، وما جاءَ في كتاب الوحشيات له أَيضاً من

(١) نمطٌ صعبٌ ونمطٌ مخيف: ٥٩.

(٢) المصدر نفسه، ص: ٥٤.

(٣) الحيوان ٣: ٦٨.

قلَّةِ الاحتفالِ بتحقيق النسبةِ، فهذا وَجْهٌ من النظرِ»[1].

وأَمَّا الجاحِظُ فقد تردَّد في نسبةِ هذه القصيدةِ، وجاء تردُّدُه مُبْهماً: فلم يُعَيِّنْ شاعراً ينسبُها إِليه، ولم يُبَيِّن لنا علَّةَ تردُّدِه، وقد استظهر شاكرٌ أَنَّ سببَ تردُّدِه هو أَنَّه لو كان الشعرُ لـ«تأبَّط شرّاً»، وكان المقتولُ خالَه لردَّدَ ذلك في بعضِ شعرِه حُزْناً عليه، ولجعله علَّةً لكثرةِ غاراته المشهورة على هُذَيْل وَلَوَقَعَ لأَهلِ العِلْمِ ذِرْوٌ من خَبَرٍ في أَيَّامِ هُذَيل وأَخبارِها وأَشعارِها يُذكرُ فيه خالُ «تأبَّط شرّاً»، لأنَّه كان كثيرَ النّكايةِ فيهم كما دلَّت عليه القصيدةُ[2]، ولما عُرِفَ من شدَّة نكاية «تأبَّط شرّاً» في هُذَيل، ثم ما كان من قَتْلِهم إِيَّاه فيما بَعْدُ، فهذا وَجْهٌ من النظرِ، ووَجْهٌ آخَرُ هو أَنَّ نِسْبَتَها إِلى «تأبَّط شرّاً» أَمْرٌ صَعْبٌ لأَنَّ نَسْجَها مخالفٌ كلَّ المخالفةِ ما وصل إِلينا من شِعْرِه»[3].

ثم أَبْطل شاكرٌ نِسْبَةَ القصيدة إِلى الشَّنْفَرى لاختفاءِ صدى ذلك في أَخبارِ هُذَيل وأَشعارِها، ولمخالفةِ نَسْجِ هذه القصيدةِ لِنَسْجِ المعروفِ من شعر الشنفرى، ولأَنَّ صحيحَ شِعْرِ «تأبَّط شرّاً» دالٌّ على أَنَّ الشنفرى مات قَبْلَه، وأَنَّه رثاه بقصيدةٍ رواها أَبو تمام في

---

(١) نمطٌ صعْبٌ ونمط مُخيفٌ: ٥٥.

(٢) يُريدُ قوله:

صَلِيَتْ مِنِّي هُذَيْلٌ بخِرْقٍ ... لا يَمَلُّ الشرَّ حتى يملُّوا
تضحك الضَّبْعُ لقتلى هُذَيْلٍ ... وترى الذئبَ لها يستهلُّ

(٣) نمطٌ صعب ونمط مخيف: ٥٥.

الحماسة الصغرى «الوحشيات»[1] هذا مع خُلوِّ كتبِ الأَقدمين خلا ابنَ بَرِّي وعبدالقادر البغدادي وهما من المتأخرين نسبياً من كونِ الشنفرى كان ابنَ أُختِ «تأَبَّط شرّاً».

واستقر أَمرُ نسبةِ القصيدةِ عند شاكرٍ على أَنَّها «لشاعرٍ يرثي خالاً له، كان شديدَ النكايةِ في هُذَيلٍ، ثم قتلته، و«تأَبَّط شرّاً» كان ذلك الرجلَ، وكان ذلك مصيرَهُ، ويؤيّدُهما تردُّدُ ذِكْرِ «تأَبَّط شرّاً» في أَيَّام الهذليين وأَشعارِهم وأَخبارهم[2]، وأَنَا أَميلُ - والحديثُ لشاكرٍ - أَشدَّ المَيْلِ إِلى نسبةِ هذه القصيدةِ إِلى ابن أُخت «تأَبَّط شرّاً» سُمِّيَ ذلك أَم لم يُسَمَّ، وكلُّ الدلائلِ تُرَجِّحُ ذلك عندي، فهي إِذَنْ قصيدةٌ جاهليةٌ خالصةٌ»[3].

وبعد فَضِّ الخلافِ في نسبةِ الشعرِ إِلى قائله[4]. شرع شاكرٌ

---

(١) الوحشيات، حبيب بن أوس الطائي، تحقيق عبد العزيز الميمني الراجكوتي ومحمود محمد شاكر، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٦٨، ص: ١٣٠.

(٢) شرح أشعار الهذليين، أَبو سعيد السكري، تحقيق عبد الستار فرَّاج، مراجعة محمود محمد شاكر، دار العروبة القاهرة، ط١، ١٩٦٥، ج٢ ص: ٥٩٥، ٦٠٢، ٧٥٥.

(٣) نمط صعبٌ ونمط مخيف: ٥٨، وهذا الذي انتهى إِليه شاكرٌ بالنَّقْدِ والتمحيص هو الذي نصَّ عليه النمري أحد أقدم شرَّاح الحماسة في «شرح معاني أبيات الحماسة»، ص: ١٢٢، وفي هذا دلالةٌ بالغةٌ على النفاذ في بصيرةِ شاكرٍ وذائقته.

(٤) يذكر شاكرٌ أَنَّ ابنَ سلّام الجمحيَّ هو أَحدُ أَبرزِ النقادِ الذين استهدى بمنهجهم في معالجة قضايا الشعر القديم، ومعلومٌ عنايةُ ابن سلام =

في الخطوةِ المنهجية الثانيَةِ وهي تخليصُ الشعرِ ممَّا عَلِقَ به من الشوائبِ الناشئة من اختلافِ الرواياتِ لا سيَّما في قصيدةٍ مُفْرَدةٍ لم تَصِلْ إلينا في ديوانٍ مرويٍّ، وفي هذه الخطوة ينبغي أَن لا يَدَعَ المَرْءَ جَهْداً يُبْذَلُ في تحرِّي أُمورٍ أَربعةٍ واستقصائِها بكلِّ وَجْهٍ مُتيَسِّرٍ:

- الأَمرُ الأَول: استقصاءُ المصادرِ التي روت القصيدةَ تامَّةً، أَو رَوَتْ قَدْراً صالحاً منها على وجهِ الاختيارِ أَو الاستشهادِ، مع التزامِ الترتيب التاريخي لهذه المصادرِ، والترتيبِ التاريخيِّ لِمن أُسنُدَت إليه الروايةُ فيها.

- الأَمر الثاني: اختلافُ عددِ أَبياتِها في كلِّ روايةٍ.

- الأَمر الثالث: اختلافُ ترتيبِ أَبياتِها في روايةِ الرواةِ عن شيخٍ واحدٍ من شُيوخِ الروايةِ ثم اختلاف هذا الترتيب إنْ كان في روايةِ غيرِه من الشيوخِ.

- الأَمر الرابع: استقصاء كلِّ اختلافٍ يَقَعُ في أَلفاظِ الأَبياتِ في هذه المصادر ثم في سائرِ مصادر اللغةِ والنحوِ والأَدبِ والتاريخِ وغيرِها حيث يُسْتَشْهَدُ بالبيتين والثلاثةِ من القصيدة

= بتحقيق النصوص والتثبت من روايتها ونسبتها. انظر: نمط صعب ونمط مخيف: ٣٦٣.

وللنقد الحديثِ عنايةٌ بهذه المسأَلة، انظر مثلاً: مناهج النقد الأَدبي بين النظرية والتطبيق ديڤيد ديتشس، ترجمة د. محمد يوسف نجم، مراجعة د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٦٧، ص: ٢٦٥

لغرضٍ غير غرضِ روايةِ الشعرِ، فإِنَّ أَكثر هذه المصادر إِنَّما نَقَلَ عن رواياتٍ لم تَنْتَهِ إِلينا،... وإِغْفالُ ذلك قادحٌ في صدق التحرِّي ومُضيعٌ لفوائدَ رُبَما أَعانت على تَصْحيح خَطأ مُضرٍّ بالقصيدةِ وببنائِها وبترتيبها، والترتيبُ التاريخيُّ في كلِّ ذلك أَمْرٌ لا ينبغي أغفالُه أَو التهاونُ فيه»[1].

وقَبْلَ الشروعِ في إِقامةِ المعنى الأَدبيِّ[2] للنصِّ، تبقى قضايا في غايةِ الأَهميَةِ لا بُدَّ من تفصيل القَوْلِ فيها في سبيل إِقامة

---

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ١٢١-١٢٢.

(٢) أَفَدْتُ هذا المصطلح من «لانسون» وسبقت الإِشارةُ إِى أَنَّ هناك تشابهاً كبيراً بين مناهج فقهاء اللغة «الفيلولوجيين» بحيث يتعذَّرُ اختصاصُ ثقافةٍ معينةٍ بهذا المنهجِ، وربما كان مُفيداً لهذا البحث إِجمالُ الأَفكار الأساسية في منهج «لانسون» للاطلاع على التشابه الكبير بينه وبين شاكر:

أ- هل نسبةُ النصِّ صحيحةٌ؟ وإذا لم تكن صحيحةً، فهل النصُّ منسوبٌ خطأً إِلى صاحبه أَم أَنَّه مُنْتَحل؟

ب- هل النصُّ نقيٌّ كاملٌ خالٍ من التغيير أَو التشويه أَو النقص؟

جـ- ما هو تاريخ النصِّ؟

د- إِقامةُ المعنى الحرفيِّ للنصِّ؛ معنى الأَلفاظِ والتراكيب بالاستعانةِ بتاريخ اللغةِ والنحو، ثم معنى الجُمَل بإيضاح العلاقاتِ الغامضةِ والإِشارات التاريخية، أو الإِشارات التي تتعلَّقُ بحياةِ الكاتب نَفْسه.

هـ- إِقامة المعنى الأَدبي للنصِّ؛ وذلك بتحديد ما فيه من قِيَم عَقْليةٍ وعاطفيةٍ وفنيةٍ، واستخلاص ما يرقدُ تحت التعبيرِ العام المنطقيِّ من أَفكارٍ وصورٍ وآراءِ أَخلاقيةٍ واجتماعية وفلسفية ودينية.

انظر: منهج البحث في تاريخ الآداب: ٤٠٩-٤١٠.

المعنى الحرفيِّ للنص، ومن أَهمِّ هذه القضايا قضية تصحيح بناءِ القصيدةِ وترتيبِ أَبياتِها ترتيباً يُقاربُ لحظةَ انبثاقتِها الأولى من روحِ قائلِها، بحيث يمكنُ القولُ إِنَّ بين يَدَي الناقدِ تجربةً شعريةً بمعناها النقديِّ العميقِ، ويعترف شاكرٌ بأَنَّ الاجتراءَ على حلِّ هذه المعضلةِ «أَمرٌ صعبٌ، وتيسُّرَ أَداتِها لمن يُحْسِنُ الفَصْلَ فيها قليلٌ، . . .، لأَنَّ الشعراءَ لم يَقْصِدوا مَقْصِدَ الإبانةِ المغسولةِ عن المعاني، بل ركبوا إلى أَغراضِهم أَغْمَضَ ما في البيانِ الإنسانيِّ من المذاهب[1] » بمعنى أَنَّ هناكَ عَمَلاً خَفيّا دقيقاً للملكةِ الشعريةِ وهي تَنْقُل اللغةَ من طورٍ إلى آخَرَ، فالفَرْقُ هائلٌ بين الصياغةِ الفنية للُّغةِ وبين الاستعمال العاديِّ لها، وإِدراكُ أَسرارِ هذه الصياغةِ لا يتأَتَّى لكلِّ أَحدٍ، وعليه «فإِنَّ إِدراكَ اختلالِ القصيدِ متوهَّماً كان اختلاله أَو واقعاً، هو قريبٌ ممكنٌ غَيْرُ ممتنعٍ على مَنْ تنسَّم معاني الشعرِ، أَمَّا البعيدُ الصعبِ فهو تسديدُ ما اختلَّ، وتثقيفُ ما زاغَ، لأَنَّ الأَمْرَ عندئذٍ يتعدَّى تنسُّم معاني الشعرِ إلى مِثْلِ قدرةِ الشاعرِ على بناءِ قصيدهِ وشِعْرِه[2]».

---

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ١٢٩.

(٢) المصدر نفسه: ١٣١، وواضحٌ أَنَّ شاكراً يُشيرُ إلى ثُنائية الناقدِ الشاعرِ، وهي الرؤيةُ التي كان يؤمن بها أُستاذه الرافعي، انظر:
- وحي القلم ٣:٢٣٨، وانظر تحليلاً لهذه المسألة في:
- مفاهيم نقدية، رينيه ويليك، ترجمة د. محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، ط١، ١٩٨٧، ص: ٤٠٨.

ثانياً: قضية اختلال ترتيبِ أبيات القصيدة الجاهلية (صحة بناء النصِّ)

سبقتِ الإشارةُ إلى الصعوباتِ التي تكْتنِفُ روايةَ الشعرِ القديم بعامَّةٍ، والقصائدِ المُفْرَدَةِ منه على وجه الخصوصِ، وذلكَ بسببِ ما يعرِضَ لها من ضُروبِ الاختلالِ من جَرَّاءِ تناثرِها في المصادرِ المختلفةِ، من أَدبيةٍ وتاريخيةٍ ولغويةٍ لم يهتمَّ أَصحابُها بإثباتِ المعنى الشعريِّ للُّغةِ بقَدْرِ اهتمامِهم بإثباتِ دلالتِها على أَشياءَ أُخرى بٱستثناءِ المجاميعِ الأَدبيةِ الراقيةِ التي يُبْحَثُ فيها عن معنى الفَنِّ وجَوْدتِهِ كالذي نَجِدُهُ في كُتُبِ الأَمالي والاختيارات.

هذا، وقد رُوِيَتْ قصيدةُ ٱبن أُختِ «تأبَّط شرّاً» في غيرِ مَصْدَرٍ من المصادِرِ القديمةِ، رواها عبدالملك بن هشام بإِسناده إِلى وَهْبِ بن مُنَبِّه في كتاب «التيجان»[(١)] ورواها أبو تمام في «الحماسة»، واختُلِفَ عليه في عدد أبياتها، فهي عند المرزوقي (٤٢١هـ) اَربعة وعشرون بيتاً[(٢)] وعند الأَعلم الشَّنْتمريِّ (٤٧٦هـ) ستَّةٌ وعشرون بيتاً[(٣)]، وعند التبريزي (٥٠٢هـ) ستَّةٌ وعشرون[(٤)]

---

(١) كتاب التيجان في ملوك حمير، عبدالملك بن هشام، مركز الدراسات والأبحاث اليمنية، صنعاء، ط:١، ١٣٤٧هـ، ص:٢٥٧-٢٥٨.

(٢) الحماسة بشرح المرزوقي ٢:٨٢٧.

(٣) الحماسة بشرح الأعلم الشنتمري ١:٥٣٨ وقد سقط البيت رقم (٢٠) من رواية التبريزي، وزِيَد بدلاً منه البيت (٢٤) من رواية الشنتمري.

(٤) الحماسة بشرح الخطيب التبريزي، يحيى بن علي، عالم الكتب، =

بيتاً وعند الجواليقي (٥٤٠هـ) - وهو تلميذ التبريزي - ستَّةٌ وعشرون بيتاً[١]، وذكر ابن عبد ربِّه أَربعةً وعشرين بيتاً منها في «العِقْد»[٢]، وذكر قَدْراً صالحاً منها: الجاحظُ في «الحيوان»[٣]، والخالديان في «الأَشباه والنظائر»[٤]، وأَبو عُبيد البكْريُّ في «سِمْط اللآلي»[٥]. ولمَّا كانت الثقةُ غَيْرَ مُتَحقِّقةٍ في روايةِ كتابِ «التيجان» بسببِ ما فيه من الآفات، وكانت الروايةُ الجيدةُ غَيْرَ مراعاةِ الجانبِ في «العِقْد»، وكان التخيُّرُ ظاهراً في صنيع الجاحظِ والخالديين والبكْريِّ، لما كان ذلك كذلك، فقد استقرَّ الأمر على رواية «الحماسة» وبخاصة رواية التبريزي، إذْ لم تكن روايتا الشنتمري والجواليقي مَنْشورتَيْن في المرحلة التي درس

= بيروت، بلا تاريخ ج٢ ص: ١٦٠.

(١) الحماسة برواية الجواليقي، موهوب بن أَحمد، تحقيق د. عبدالمنعم أَحمد صالح، دار الرشيد للنشر، العراق، ١٩٨٠، ص: ٢٣٢.

(٢) العقد الفريد، أَحمد بن عبد ربِّه الأَندلسي، تحقيق أَحمد أَمين وآخرين، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط٣، ١٩٥٢، ج٣، ص: ٢٩٨.

(٣) الحيوان ٣: ٦٨.

(٤) الأَشباه والنظائر من أَشعارِ المُتقدِّمين والجاهلية والمُخَضْرمين، للخالديَّيْن: أَبي بكرٍ محمدٍ، وأَبي عثمان سعيدَ ابنَيْ هاشم، حقَّقه وعلَّقَ عليه د. السيدُ محمد يوسف، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٨، ج٢ ص: ١١٣.

(٥) سمط اللآلي في شرح أَمالي القالي، عبدالله بن عبدالعزيز البكْريُّ، تحقيق عبدالعزيز المَيْمنيِّ دار الحديث، بيروت، ط: ٢، ١٩٨٤، ج٢ ص: ٩١٩.

فيها شاكر هذه القصيدة سنة ١٩٦٩، وأَيْضاً لما اتَّسَمَتْ به هذه الروايةُ من ترتيبٍ دقيق للأبيات روعيَ فيه معنى الشعرِ، فاتَّخذها شاكرٌ اَصلاً مع الاختلاف على التبريزي في بَعْضِ الألفاظِ التي ٱرتأى شاكرٌ أَنَّها أَكثر دقَّةً ووفاءً بمعنى الشعر، فكانتِ الصورةُ النهائيةُ للقصيدة هي الصورةَ التاليةَ:

١

١- إنَّ بـالشِّعْـبِ الـذي دونَ سَلْـعٍ لَقَتيـلاً، دَمُـهُ مَـا يُطَـلُّ
٢- قَـذَفَ العِـبْءَ عَلَـيَّ وَوَلَّـى، أَنَـا بـالعِـبْءِ لَـهُ مُسْتَقِـلُّ
٣- وَوَرَاءَ الثأْرِ مِنِّي ٱبْـنُ أُخْـتٍ، مَصِـعٌ، عُقْـدَتُـهُ مَـا تُحَـلُّ
٤- مُطْرِقٌ يَرْشَحُ مَوْتاً، كَمَا أَطْرَقَ أَفْعَى، يَنْفُثُ السَّمَّ، صِلُّ

٢

٥- خَبَـرٌ مـا، نـابَنـاَ، مُصْمَئِـلٌّ! جَـلَّ حَتَّـى دَقَّ فِيـهِ الأَجَـلُّ
٦- بَـزَّنـي الـدَّهْـرُ، وَكَـانَ غَشُـومـاً، بِـأَبِـيٍّ، جَـارُهُ مَـا يُـذَلُّ
٧- شَامِسٌ فِي القُرِّ، حَتَّى إذَا مَا ذكَتِ الشِّعْرَى، فَبَرْدٌ وَظِلُّ
٨- يَابِسُ الجَنْبَيْنِ مِنْ غَيْرِ بُؤْسٍ، وَنَدِي الكَفَّيْنِ، شَهْمٌ، مُدِلُّ
٩- ظَاعِنٌ بِالحَزْمِ، حَتَّى إِذَا مَا حَلَّ، حَلَّ الحَزْمُ حَيْثُ يَحُلُّ
١٠- غَيْثُ مُزْنٍ، غَامِرٌ حَيْثُ يُجْدِي، وَإِذَا يَسْطُو، فَلَيْثٌ أَبَلُّ
١١- مسْبِلٌ فِي الحَيِّ، أَحْوَى، رِفَلٌّ، وَإِذَا يَعْدُو، فَسِمْعٌ أَزَلُّ
١٢- ولَهُ طَعْمَانِ: أَرْيٌ وَشَرْيٌ، وَكِلاَ الطَّعْمَينِ قَدْ ذَاقَ كُلُّ
١٣- يـرْكَـبُ الهَـوْلَ وَحِيـداً، وَلاَ يَصْحَبُـهُ إِلاَّ اليَمـانِـي الأَفَـلُّ

٣

١٤- وفُتُوٍّ هَجَّرُوا، ثُمَّ أَسْرَوْا لَيْلَهُمْ، حَتَّى إِذَا ٱنْجَابَ، حَلُّوا

١٥- كُلُّ مَاضٍ قَدْ تَرَدَّى بِمَاضٍ، كَسَنَا البَرْقِ، إِذَا مَا يُسَلُّ
١٦- فَـاَدَّرَكْنَـا الثَّـأْرَ مِنْهُـمْ، وَلَمَّـا يَنْـجُ مِلْحَيَّيْـنِ إِلاَّ الأَقَـلُّ
١٧- فَاحْتَسَوْا أَنْفَاسَ نَوْمٍ، فَلَمَّا هَوَّمُوا، رُعْتُهُمْ، فَاشْمَعَلُّوا

٤

١٨- فَلَئِـنْ فَلَّـتْ هُـذَيْـلٌ شَبَـاهُ، لَبِمَـا كَـانَ هُـذَيْـلاً يَفُـلُّ
١٩- وَبِمَـا أَبْـرَكَهَـا فِـي مُنَـاخٍ جَعْجَـعٍ، يَنْقَـبُ فِيـه الأَظَـلُّ
٢٠- وَبِمَا صَبَّحَهَا فِي ذُرَاهَا، مِنْهُ، بَعْدَ القَتْلِ، نَهْبٌ وَشَلُّ

٥

٢١- صَلِيَتْ مِنِّي هُذَيْلٌ بِخِرْقٍ، لاَ يَمَلُّ الشَّرَّ حَتَّى يَمَلُّوا
٢٢- يُنْهِلُ الصَّعْدَةَ، حَتَّى إِذَا مَا نَهِلَتْ، كَانَ لَهَا مِنْهُ عَلُّ

٦

٢٣- حَلَّتِ الخَمْرُ، وَكَانَتْ حَرَاماً، وَبِلأْيٍ مَّا، أَلَمَّتْ تَحِلُّ
٢٤- سَقِّنِيهَا، يَا سَوَادَ بْنَ عَمْرٍو، إِنَّ جِسْمِي، بَعْدَ خَالِي، لَخَلُّ

٧

٢٥- تَضْحَكُ الضَّبْعُ لِقَتْلَى هُذَيْلٍ، وَتَرَى الذِّئْبَ لَهَا يَسْتَهِلُّ
٢٦- وَسِبَـاعُ الطَّيْـرِ تَهْفُـو بِطَـانـاً، تَتَخَطَّـاهُـمْ، فَمَـا تَسْتَقِـلُّ

ثالثاً: مواجهةُ النصِّ ودراستُه

ترتبطُ مواجهة شاكرٍ للنصِّ الشعريّ بطبيعةِ تصوُّرِهِ للفَنِّ وإحساسِهِ بالْمَغزى الروحيِّ له. وهو صادرٌ في هذا التصوُّرِ عن إحساسٍ خصْبٍ بروعةِ البيانِ الإنسانيِّ الجميلِ وسموِّه على غيرِه من الفنونِ[1]، وأنّه هو «الفَنُّ

(١) يقول شاكر: وبيانُ الإنسانِ عن نفسه، لو تأمّلته، شيء مُذْهل. =

الأَعلى»[1] بالنسبةِ إليها بسببِ صِلَتِهِ الوثيقةِ بينبوعِ الفن، وهو «الإنسانُ» الذي يُبينُ عن نَفْسِهِ باللغةِ التي هي أَلصقُ شيءٍ بروحِهِ ودخيلته بخلافِ غيرِهِ من الفنونِ التي تستعيرُ أَدواتِها من خارجِ الإنسان؛ الأَمْرُ الذي يغدو معه البيانُ الإنسانيُّ الجميلُ فَنّاً صعباً تَغْدو «الإبانةُ عنه عملاً عسيراً جدّاً»[2] عُسْرَ فَهْمِ «الروحِ التي تَحْتَضِنُ نُبْلَ الإنسانِ ومسؤوليته، وتتحدَّث عنها جميعُ الأَديانِ وجميعُ الشعراءِ »[3] ممّا يجعلُ النَّقْدَ محاولةً لشرحِ عملٍ من

= مقدّمة المتنبي: ٣٧.

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ١٧٠. وانظر بحثاً للعلاقة بين الفنون في: فن الشعر، د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط:٢، ١٩٥٥، ص:١٣، ونظرية الأدب، رينيه ويليك واوستن وارين، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط:٣، ١٩٨٥، ص:١٣١. وقارن بالأفكار الجمالية للناقدِ الألماني «لِسِنْغ» للتفرقة بين الفنون في «النقد الأدبي- تاريخ موجز» ٢:٣٣٨. وقول شاكر شبيهٌ جدّاً بقول فيلْهِم دِيلْثي: «إنَّ التعبير عن تجربةِ الحياةِ يأْخذُ أَرقى أَشكاله في الفَنِّ عموماً والأَدبِ خصوصاً، وهو ينبُع من التعبيراتِ الحرّة للحياةِ الداخلية... وتُعتبر التعبيراتُ الأَدبية التي تَتَّخذُ من اللغةِ أَداةً لها أَعظم قدرةً من التعبيراتِ الفنية الأخرى على الإفصاح عن الحياةِ الداخلية للإنسان».
انظر: «الهِرْمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص»، د. نصر حامد أبو زيد، مجلة فصول، المجلد (١) العدد (٣) ١٩٨١، ص:١٤٧.

(٢) نمط صعبٌ ونمط مخيف: ١٧١.

(٣) الإسلام بين الشرق والغرب، علي عزّت بيجوفتش، ترجمة محمد يوسف عدس، مؤسسة بافاريا ومجلة النور الكويتية للنشر، ط:١، =

إبداعاتِ الروحِ[1]، ولكنَّه بداهةً غير قادرٍ على ذلك بسبب عَقْلانِّيتِهِ التي تريد التفكير في شيءٍ ليس من ثمار الفكر البَحْت، «فالعمل الفنيُّ رؤيةٌ جُوَّانيّة ٱستشارَتْها المُعاناةُ والتجربةُ، وليست نتيجةَ تحليلٍ أَو تفكيرٍ منطقيٍّ[2] ،فهو ثمرةُ الروح[3]، والروحُ سرٌّ مُلَثَّمٌ استأثَر الله تعالى بعلمه فقال: ﴿ وَيَسْـَٔلُونَكَ عَنِ ٱلرُّوحِ ۖ قُلِ ٱلرُّوحُ مِنْ أَمْـرِ رَبِّي وَمَآ أُوتِيتُم مِّنَ ٱلْعِلْمِ إِلَّا قَلِيلًا ﴾ [الإسراء: ٨٥]، ومن هنا، فقد واجه شاكرٌ النصَّ على أنَّه «سِجِلٌ لأسرارِ لغةٍ من لغاتِ الإنسان[4]»، وهو لا يألو جَهْداً في التأكيدِ على أَنَّ وظيفَتَهُ النقديَة هي: إماطةُ اللثامِ عن وَجْهِ الفن ، واستخراج أَسراره

= ١٩٩٤، ص: ١٦٤.

(١) «لأنَّ المطلب الأَعمقَ للفَنِّ هو أَنَّ الأثر الفنيَّ لا يَنْتحِلُ مَظْهَرَ شيءٍ آخَرَ قَديمٍ صُنْعُهُ، بل يُظْهِرُ الروحَ التي منها انطلق». النقد الأدبي - تاريخ موجز. ٣: ٧١.

(٢) الإسلام بين الشرق والغرب: ١٧١-١٧٢.

(٣) حين وصف آرنولد شِعْرَ دريْدِن وبُوبْ قال: إنَّه شعرٌ جرى تصوُّره في «الفِطنَةِ اللَّماحة» لدى هذين الشاعرين، أَمَّا الشعر الأَصيل فإنَّ تصوُّره يتمُّ في الروح». انظر: إليوت الشاعر الناقد، ف. ماثيسن، ترجمة د. إحسان عباس، المكتبة العصرية، بيروت، ص: ٣٨.

(٤) ٱستعرت هذا التعبير من د. حسام الخطيب في: «النصُّ المُجرَّحُ، هل من بَلْسَم؟ مجلة الأَقلام، العدد (٥)، ١٩٩٠، ص: ٤، وهو شَبيه بقول توماس وارتون: «إن الشعر القديم سجلٌ لملامح الماضي، يحفظ أفضل تمثيلات الحياة تعبيراً وتلويناً، النقد الأدبي - تاريخ موجز ٣: ٧٦١.

المغيّبة، وأغمض سرائره المُكتَّمة(١)، وتسمُّع الرِّكزِ الخفيِّ في جَرْس الشِّعْرِ ونَبْرِهِ(٢) تَسَمُّعاً يَبْهَرُك صاحبُه بما يمتلكُ من طاقةٍ فَذَّةٍ في الانتماءِ إلى جَوِّ النصِّ الشعريِّ الجاهليِّ، والنفوذِ في أَطوائه نُفوذاً أَمكَنَهُ أَن يَصِفَ إحساسَه بهذا الشعرِ على نحوٍ لا يُطيقُه كلُّ أَحدٍ مِنْ مثْلِ قَوْله: «وشغلني أَيضاً هذا الشِّعْرُ وشغلني أَصحابُه، . . . ، فأَصحابُه الذين ذهبوا ودرجوا وتبددَتْ في الثرى أَعيانُهم، رأيتُهم في هذا الشعرِ يغدون ويروحون، رأَيْتُ شابَّهم يَنْزو به جَهْلُه، وشَيْخَهُم تَدْلِفُ به حكمتُه ورأيتُ راضيهم يَسْتنيرُ وَجهُهُ حتى يُشْرِقَ، وغاضِبَهم تَرْبَدُّ سَحْنَتُه حتى تُظْلمَ، . . . ، ورأيتُ الجماعاتِ في مَبْداهم ومَحْضَرِهم، فَسمعتُ غَزَلَ عُشّاقِهم، ودلالَ فِتيانِهم، ولاحَتْ لي نيرانُهم وهم يصطلون، وسَمِعْتُ أَنينَ باكيهم وهم للفراقِ مُزْمعون، كلُّ ذلك رأيتُه وسمِعْتُه من خلالِ أَلفاظِ الشعرِ(٣)» إلى غيرِ ذلك من مظاهرِ

---

(١) رسالة في الطريق إلى ثقافتنا: ٢١، وفي «آفاق الفن»: «إنَّ السرَّ الحقيقيَّ في الفَنِّ ما هو إلّا أَسرارُ الحياةِ نَفْسِها. أَسرارُها المركزية السرمدية، وكلُّ رائعةٍ من روائعِ الفَنِّ إنَّما تدور حول هذه الأسرارِ، وكذا كلُّ فلسفةٍ حقيقية للفن» آفاق الفن، الكسندر إليوت، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط: ٣، ١٩٨٢، ص: ١٢.

(٢) الشعر الجاهلي (١) محمود محمد شاكر، مجلة العرب، ج٥+٦ السنة (١٠) ١٩٧٥، ص: ٣٦٩.

(٣) فصل في إعجاز القرآن، محمود محمد شاكر، مقدّمة للظاهرة القرآنية، ص: ٣٥-٣٧.

تمثُّلِ الشِّعْرِ وتوهُّجِ الروحِ به اللَّذيْن هُما أَوَّلُ الطريقِ لدراسةِ الشِّعْرِ، بحيث يصلُ الناقد إلى تُخومِ أَزمةٍ روحيةٍ في الإبانةِ عن إحساسهِ بالفَنِّ، ويغدو النَّقْدُ ضَرْباً من ضُروبِ الإبداع، كالذي جرى لشاكرٍ حين شرع في دراسةِ «المتنبي»، وكيف أَنَّ سُبُلَ الكتابةِ قد اعتاصت عليه، فمزَّق غَيْرَ مرَّةٍ ما كتبه، حتى أَصْحَبَ له البيانُ وسَلُس قِيادُهُ، وكيف أَنَّ حُمَّى بنافضٍ قد أَخذَتْهُ بعد فُروغِهِ من كتاب «المتنبي»[1].

والشعرُ عند شاكرٍ صِنْوُ السِّحْرِ، وذلك بما أُودِعَ فيه من جمالٍ يخلُبُ اللُّبَّ ويُدْهِشُ الروحَ، وبما عَمَدَ إليه الشعراءُ من معنى الفَنِّ الذي يَمْنَحُ اللغةَ سُمُوَّها الأَدبيَّ، يقولُ شاكرٌ مخاطباً صديقه يحيى حقي: «فانظر إلى ما يقولُه ٱبن أَبي ربيعة في الثُّرَيَّا بنت علي بن عبدالله» وكنايته عنها بنجم «الثريا» بأَلْطَفِ قَصْدٍ وأَرقِّ عبارةٍ، ويذكر صاحَبه ٱبنَ أَبي عتيقٍ وما كان قال له[2]:

ليتَ شِعري هل أَقولَنْ لِرَكْبٍ ... بَفَلاةٍ هُمْ لَدَيْها هجوعُ؟
طال ما عرَّستُمُ! فاركبوا بي ... حانَ من نَجْمِ «الثريا» طلوعُ
إِنَّ هَمِّي قَدْ نَفى النومَ عنِّي ... وحديثُ النَّفْسِ قِدْماً وَلوعُ
قال لي فيها عَتيقٌ مَقالا ... فَجَرَتْ ممَّا يَقولُ الدموعُ!
قال لي: وَدِّعْ سُلَيْمى وَدَعْها ... فأجابَ القَلْبُ: لا أَستطيعُ

---

(١) المتنبي: ٤٧.

(٢) نمط صعب ونمط مخيف: ١١٥-١١٦. والأبيات في ديوان عمر بن أَبي ربيعة، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، دار الأندلس، بيروت، ط: ٢، ١٩٨٣، ص: ١٩٨.

لا شَفاني اللهُ منها، ولكنْ زِيدَ في القَلْبِ عليها صُدوعُ
لا تَلُمْني في ٱشتياقي إِليها وٱبكِ لي ممَّا تُجِنُّ الضُّلوعُ

يقول شاكر: «وأَنا أُفارِقُك، وأَدعكَ وهذا السِّحْرَ لتتأمَّله كيف شِئْتَ، ولترى أَيْنَ يَقَعُ ممَّا قُلْتُ؟... وانظُر كيف بلغتْ سطوةُ النَّغَمِ على المترنِّم، وسَطْوَةُ المُتَرنِّمِ على النَّغَمِ؟».

فإِنْ قال قائلٌ: هذا الشعرُ الذي جعله شاكر من بابةِ السحرِ، أَليس له حدٌّ عنده ومفهومٌ؟ فلا بُدَّ مِنْ بلى، فالشعر عند شاكرٍ: «لفْظٌ موضوعٌ للدلالةِ على كُلِّ كلامٍ شريف المعنى، نبيل المبنى، مُحْكَم اللَّفظِ، يضبطُه إِيقاعٌ متناسِبُ الأَجزاءِ، وينتظمُه نَغَمٌ ظاهرٌ للسَّمْعِ مُفْرِطُ الإِحكامِ والدِّقَّةِ في تَنْزِيلِ الأَلفاظِ وجَرْسِ حروفِها في مواضِعها منه، لينبعثَ من جميعِها لَحْنٌ تتجاوبُ أَصداؤه من ظاهرِ لَفْظِه ومن باطنِ معانيه. وهذا اللَّحْنُ المتكامل هو الذي نُسمِّيه «القصيدة»، وهذا اللَّحْنُ المُتكامِلُ مُقَسَّمٌ أَيضا تَقْسيماً متعانقَ الأَطرافِ متناظرَ الأَوصال، تُحدِّدُهُ قوافٍ متشابهةُ البناءِ والأَلوانِ، مُتَناسبةُ المواقع متساويةُ الأَزْمانِ، هذا هو «الشِّعْرُ»، والذي يتوخَّى هذا الضَّرْبَ الشريفَ النبيلَ المُحْكَمَ من الكلامِ، ويأخذُهُ بحقِّه، ويبذلُه بحقِّه، فتُصْغي إِليه الأَسماعُ والأَلبابُ مأْخوذةً بسحرِهِ وجمالِهِ وجَلالِهِ هو «الشاعر»[1].

---

(١) «الشعر الجاهلي (١)»، مجلة العرب، ج٥+٦، السنة (١٠) ١٩٧٥، ص: ٣٤٨.

وهُهنا أَمرٌ في غايةِ الأَهميةِ ينبغي التفطُّنُ له، هو أَن شاكراً يصدُرُ في تصوُّرِه للبيانِ الإِنسانيِّ ودراستِه عن النموذجِ البيانيِّ الأَرْفَعِ في سياقِ ثقافته العربيةِ الإسلامية، وهو «القرآن الكريمُ» باعتبارِه تجلِّياً مُذْهِلاً للُغةِ يتفوَّقُ بحسبِ مفهومِ «الإعجاز» على سائرِ تجلِّياتِ اللغةِ وإِمكاناتِ تشكيلها[1]، فقد «كان نزولُ القرآنِ الكريمِ حادثةً فريدةً في تاريخِ البشريةِ، لم يكُنْ لها شَبيهٌ في تاريخِ الأُممِ، . . . ، وعَزْلُها عن الدراسةِ الأَدبيةِ والتاريخيةِ عَزْلاً تامّاً، كما هو واقعٌ بيننا اليومَ في دراسةِ الأَدبِ والتاريخِ لا يتأَتَّى أَن يكونَ مَفْهوماً إِلاّ في حالتين: إِمَّا أَنْ نُنكِرَ إِنكاراً صريحاً قاطعاً أَنَّ هذه الحادثةَ الفريدةَ قد وَقَعَتْ على هذا الوجهِ الذي نعرِفُه، . . . ، وإِمَّا أَن تكونَ حقيقةُ أَمرِنا اليومَ أَنّنا في حالةٍ مستعصيةٍ من العَجْزِ عن فَهْمِ التاريخِ، مع إيمانِنا بأَنَّ هذا كلامُ الله سبحانه، وفي جَهْلٍ فاضحٍ يَمتنعُ معه أَنْ نكونَ قادرينَ على تحليلِ الوثائقِ التي هي تَحْتَ أَيدينا تحليلاً بصيراً ذكياً مُقْنِعاً يُعينُ على وضوحِ التفاصيلِ ورَبْطِ بَعْضِها ببَعْضٍ»[2]. ولمّا كان

---

(١) لا يعني هذا أَنَّ شاكراً يهدُرُ تَجلِّياتِ البيانِ الرفيع في الثقافاتِ الأُخرى، فلقد هداه إِحساسُه النافذُ بالبيانِ الإِنسانيِّ إِلى معرفة مواطنِ الخَلَل في ترجمةِ د. لويس عوض لمسرحية «الضفادع» «لأرسطو فان» أَحد عظماءِ البيانِ اليوناني، حين تَذوَّقَ شاكرٌ بَعْضَ السياقاتِ الركيكةِ في الترجمة، فرجع إِلى ترجمة النصِّ باللغة الإنجليزية لِجِلْبَرْتْ مُرِّي، وهناك لاح له الفرقُ واضحاً بين بيانٍ وبيان.
انظر: أَباطيل وأَسمار: ٥٦٦- ٥٧٨.

(٢) الشعر الجاهلي (٢)، مجلة العرب، ج٩+١٠، السنة (١٠)، =

شَاكرٌ بَنْجوَةٍ من الكُفْرِ والجَهْلِ والعَجْزِ، فقد اقتضاه ذلك أَن يجْعَلَ هذه الحادثة الأَدبيةَ الفريدةَ «أَصْلَ الأَصولِ كُلِّها في دراسةِ الأدبِ وفي دراسةِ التاريخ، وإلاّ أصبح الأَدبُ العربيُّ والتاريخ معاً، خَليطاً من المتناقضاتِ لا يمكنُ فَهْمُهُ أَو دراستُه إلاّ على وَجْهِ المكابرةِ والادّعاءِ لا غَيْر[١]».

«القرآن الكريم» حادثةٌ أدبيةٌ فريدةٌ في تاريخ البشر، وصل فيها «البيانُ» إلى الذروةِ العليا من الدِّقة والجمالِ والسُمُوِّ الأدبيِّ، وغدا في ثقافتنا نموذجاً متفرِّداً بين أَنساقِ الإبداع الأَدبيِّ تُقاسُ قِيَمُها الجماليةُ بجمالهِ الفَذِّ[٢]، وتكتسبُ قدرَتَها على

= ١٩٧٥، ص: ٥١٥.
ويحسنُ الإشارةُ هنا إلى أَنَّ شاكراً طور هذا المفهومَ ومَنَحَهُ أَبعاداً نظرية وتطبيقية دقيقةً بالاعتمادِ على الرافعيِّ الذي أَقام تاريخَهُ للآدابِ العربية على هذا الأساس.
انظر: تاريخ آداب العرب، مصطفى صادق الرافعي، دار الكتاب العربي، بيروت، مصوَّر عن الطبعة الثانية، ١٩٤٠، ج١ ص: ١٨.

(١) «الشعر الجاهلي (٢)»، مجلة العرب، ج٩+١٠، السنة (١٠) ١٩٧٥، ص: ٥١٦.

(٢) بل إنَّ عبدالقاهر الجرجانيَّ كان على مرمى خُطواتٍ قصارٍ من الزَّعْم بأَنَّ القرآن الكريمَ بوصفه كتاباً أَدبياً أَبْدَعَ في ذاتِ النحو وخَلَقَ أنظمةً خاصَّةً به، وسلك إلى المعاني طرائقَ نحويةً لم يكن للأَدبِ بها عَهْدٌ واضحٌ... وأَنَّ العلاقاتِ المُهمةَ داخلَ القرآن الكريم تُصَوِّرُها وتخلقُها أَدواتٌ وتراكيبُ ترى لها نظائرَ من حيث الشكْلُ في أَماكنَ أُخرى من اللغةِ، ولكنَّ هذه التراكيبَ حينما تُسْتَعملُ في القرآنِ الكريم تكتسبُ أَو تُومىءُ إلى مدلولاتٍ خاصة به».

البقاءِ في سياقِ الثقافةِ العربيةِ بمقدار قدرتِها على التعبيرِ من خلالِ نظام «البيانِ» بما هو مَنْهَجٌ في التفكيرِ، ونظامٌ معرفيٌّ شاملٌ يُشَكِّلُ المقابلَ الأَصيل لنظامَي البرهانِ والعِرْفانِ في بنية الثقافةِ العربيةِ الإسلاميةِ، بل ونظريةً مستقلةً في المعرفةِ يمكنُ تَلْخيصُ مستوياتِها في الأُطرِ التالية[1]:

- مستوى المنطقِ الداخلي الذي يحكمُها حيث تأسَّسَتْ على مفهوم «البيانِ» بوَصْفِهِ يعني في آنٍ واحدٍ «التبيُّنَ» و «التبيين» أَي: : الفَهْمَ والإِفْهام.

- مستوى المحتوى المعرفي: بمعنى أَنَّ المادَةَ المعرفيةَ التي اعتمدها الناقد، أَي: التي فكَّر فيها وبوساطتِها تَنْتمي كلُّها إِلى عالم «البيان[2]»: القرآن والنحو والفقه، والشعر والنثرِ، فالأَمثلةُ

= انظر: «النحو والشعر: قراءة في دلائل الإِعجاز»، د. مصطفى ناصف، مجلة فصول، المجلد (١) العدد (٣)، ١٩٨١، ص: ٣٦.

(١) بنية العقل العربي، د. محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط: ٣، ١٩٩٠، ص: ٣٧ - ٣٨.

(٢) وهذا «البيانُ» الذي تشكَّل بِفعْلِه جَوْهرُ الفكر العربيّ الإسلاميّ وثقافتُه يوشكُ أَن يكونَ شيئاً مثيراً للسخرية في الثقافةِ العربية المعاصرة، يقول أدونيس واصفاً شعر شوقي بعد نقدٍ ساخر قاسٍ: «إِنَّ الشعر العربيَّ لا يكونُ شعراً إِلّا بمقْدارِ اقترابه من النظام البيانيِ في حَيَوِيَّةِ انبجاسه الأَولِ، أَي: لغة الوحي، وإِنَّ الأَشياء لا تكتسبُ وجودَها المليءَ الإِنساني إِلّا بقدرِ ما تُحوِّلها اللغة إِلى بيانٍ. انظر:
«شوقي شاعر البيان الأَول»، أَدونيس، مجلة فصول المجلد (٣) =

جميعُها عربيةٌ إسلاميةٌ، فهو تفكيرٌ داخَل التراثِ العربيِّ الخالصِ، لا خارجَه ولا على هامشِهِ.

- مستوى المضمون العقائدي: وهو مُتَجَلٍّ في كَوْنِ السلطةِ الأَساسيةِ المُوجِّهةِ للكتابةِ هي العقيدةَ الإسلاميةَ ووسائلَ ضَبْطِها وشَرْحِها، بحيث يحتلُّ «الخَبَرُ» مركزاً رئيسياً وأَوَّلياً يُوازنُ مركز «النظرِ» إنْ لم يكن أقوى منه.

- المستوى الأبستمولوجي (نظرية المعرفة): وهو مُتَجَلٍّ في جَعْلِ «البيان» خاصِّيَّةً مُمَيِّزةً للإنسان، وجعلِ العَقْلِ المؤسِّس لهذا «البيان» قسمين: موهوب، ومكْتَسَب. فالموهوبُ غريزيٌّ لا يؤدِّي وظيفتَه ولا يكتمُل وجودُهُ إلّا بما يكتسبُه الإنسانُ من معارف، إمَّا بواسطةِ الخبر، وإمَّا بواسطةِ النظرِ، والنَّظَرُ ليس نَظَرَ العَقْلِ في مبادئه، بل نظر العَقْل في الدليلِ، والدليلُ يقع خارجَ العَقْلِ وليس داخلَه، إنَّه أَشياءُ العالم بَوْصفِها أَماراتٍ، أَو علاماتٍ شاهدةً على مدلولاتٍ غائبة.

أَمَّا الشعر الجاهليُّ، فهو النموذجُ البيانيُّ الذي تأسسَّ عليه الخطابُ القرآنيُّ، الأمر الذي مَنَحَهُ تفرُّداً وإِرْباءً على سائرِ تجلِّياتِ الشعرِ العربيِّ، لا خُضوعاً لمقولةٍ عقائدية، ولا انحيازاً لِمرحلةٍ تاريخيةٍ، بل إدراكًا عميقاً لاستيلاءِ هؤلاء المبدعين على أَسرارِ اللغةِ والإبانةِ عن مكنوناتِ أَنفسِهم بأَقْصى ما أُودعَ في

= العدد (١) ١٩٨٢، ص: ٢١-٢٢.

اللغةِ من طاقاتٍ جماليةٍ وتعبيرية(١). وهو ما يُعَبَّرُ عنه في النقد الرومانتيكي بشعر عُصورِ المخَيلةِ النشيطة، إذْ تُسَيْطرُ فكرةُ «أَنَّ شعْرَ العصورِ غيرِ المُتَمدِّنةِ، . . . ، هو أَكْثَرُ الأشعارِ طبيعيةً، وأكثرُها إنسانيةً بشكلٍ مباشرٍ، وأكثرها قوّةً عاطفيةً - فهو عاطفيٌّ وسام -ولذلك فهو أَفْضَلُ الشعر. . .وكان دِيَدْرو يقول: إنَّه كلَّما أَوْغَلَ الناسُ في المَدَنِيَّةِ والصَّقْلِ، قَلَّت الروح الشعريةُ في عاداتِهم(٢)». ولقد أَبْدَعَ الرافعيُّ في وَصْفِ العلاقةِ بين الجاهلين ولغتِهم حين وَصَفَ سياسةَ القرآنِ العظيمِ في مخاطبتهم بأنَّه رأى قوماً «أَلسنتهُم تقودُ أَرواحَهم، فقادهم من أَلسنتِهم، وبذلك نزل منزلةَ الفِطْرَةِ الغالبةِ التي تَسْتَبِدُّ بالتكوين العَقْليِّ في كُلِّ أُمَّة(٣)». . وأَرْبى عليه شاكرٌ حين وَقَفَ على قَوْلِ الجاهليِّ:

---

(١) سَبَقَ في الفصل الأول عند الحديث عن المرصفي ذِكْرُ وصفِ شاكرٍ للعلاقة بين الجاهليين ولغتِهم حين قال: «إنَّ مَزِيَّةَ هؤلاء الأعراب البُداةِ على سائرِ مَنْ نطق بالعربيةِ هي هذه الجرأةُ العجيبةُ التي تَنْقَضُّ على اللغةِ فَتَنفضها نَقْضاً، وتختار من أَلفاظها كلمةً تضعها حيث شاءت، فلا تراها تقلقُ في مكانها أو تضطرب، وهم بذلك يختصرون المعاني في كلمةٍ واحدةٍ يخبّؤون فيها أَحلامَهم وخيالَهم وأَحاسيسَهم وأَسرارَ قلوبهم».

(٢) النقد الأدبي - تاريخ موجز، ٣:٧٥٨.

(٣) تاريخ آداب العرب، ٢:٨٣. وقد صيغَتْ هذه العلاقةُ صياغةً فنيةً بارعةً عند محمود درويش الذي جعلها من بابةِ العبادة في قصيدته «قافية من أَجل المعلَّقات» حيث يقول:

هـذه لُغتـي ومعجـزتـي. عصـا سحـري
حدائقُ بابلي ومَسَلَّتي، وهُويَّتي الأولى =

فإنْ أَهْلِكْ، فقد أَبْقَيْتُ بعدي قــوافــيَ تُعْجــبُ المُتَمَثِّلينــا
لذيذاتِ المقاطعِ، مُحْكَماتٍ لو أنَّ الشعرَ يُلْبَسُ لارتَدينا

يقول شاكر: «ما أَرْوَعَه!! وهذه الأبياتُ القلائل- وكان ذَكَرَ بَعْضَ الشعر قبل هذين البيتين- ترفع لأعيننا صورةً حيَّةً للشعر في الجاهلية، كان الشعرُ زادَ كلِّ ركْبٍ يقطعُ البِيدَ من منزلٍ إلى منزل... ينقلونه معهم من مَنْهَلٍ إلى مَنْهَلٍ،... كان الشعرُ يومئذٍ سَمَرَ السامرين واللاهين تحت أَشلاءِ الليل يتمثلونه في أَنديتهم مع الفراغ المُتطاولِ في أَيّامهم ولياليهم، يتأمَّله المُقيمُ والساري ويستعيده ويُكرِّرهُ حتى يزدادَ استنارةً ولألاءً، كان مع كلِّ قلْب وعلى كل لسان، على اختلافِ طبقاتِ الناس، ...، كانوا يستقبلونه استقبالَ الحَفاوةِ والشَّغَفِ واللذةِ والَبهاءِ والخُيَلاءِ، يتذوَّقونه تذوُّقاً مستمرّاً بشِفاهٍ عواملَ في المَحافلِ الجامعة، وفي الوحدةِ المتمطيةِ بهم مع آناءِ الليل وأطرافِ النهار، كان تذوُّقُ الشعرِ هو عَمَلَ النَفس العربيةِ الجاهليةِ لا تأخذها عنه فترةٌ ولا مَلَلٌ، بل تهتزُّ وتَنْشَط وتبهج... وتجدُ فيه

= ومعــدنَــيَ الصقيــلُ
ومُقَــدَّسُ العــربــيِّ فــي الصحــراء
يعبــدُ مــا يسيــلُ
مـن القـوافـي كـالنجـوم علـى عبـاءتـه
ويعبــدُ مــا يقــولُ

انظر:
لماذا تركت الحصان وحيداً، محمود درويش، رياض الريِّس للكتب والنشر، لندن - بيروت، ط:١، ١٩٩٥، ص:١١٨.

لذَّةَ الحياةِ... فهي عليه وعلى ما تَجدُ له من الأَرْيَحيَّة أشدُّ حِرْصاً من حرْصِها على كلِّ نَفيسٍ وغالٍ. هكذا كانوا، حتى جاءَ الإسلامُ ونزل القرآن[1]» وإذَنْ، فالقضية مرتبطةٌ بقوَّةٍ بمبدأ التفردِ في الطاقة الشعريةِ، واستبداد الروح الشعرية بالنَّفْس، وهو ما يحتاجه الفنانُ المبدعُ في كلِّ عَصْرٍ في تجربة الإبدَاع الأَدبيِّ، يقول ياكبسون: «إنَّ محتوى مفهوم الشعر غير ثابت وهو يتغيَّرُ مع الزمن، إلاّ أَنَّ الوظيفة الشعرية أي الشاعرية هي... عنصر فريدٌ، عنصرٌ لا يمكنُ اختزاله بشكلٍ ميكانيكي إلى عناصر أخرى[2]»، ولقد تنبَّه مُطاعِ صفدي إلى ما يمكنُ أن ينشأَ من فَهْمٍ خاطىء عن معنى السموِّ الأَدبي للشعر الجاهليّ، فبين أنَّ: «الشِّعر الجاهليَّ قام كأعلى صورةٍ فنيةٍ عن تطابقِ التعبير مع واقع التجربة الإنسانية في عصره... وأَنَّ السبيل إلى استعادة التجربة الجاهليةِ هي... أَن يتحوَّلَ عصرنا الحاضرُ إلى الكشفِ عن مقوّماته في أرضه ومجتمعه، ليبعث شعراً قادراً على بلوغ ذروةٍ في التعبيرِ والأَصالة تناظر ذروةَ الشعر الجاهلي وإن اختلف المضمون، واختلف النطق به وبأساليب معاناته وترجمتها إلى ما ينْسجم معها في فنون الحضارةِ المعاصرةِ[3]» فلا خصوصيةَ لعصرٍ أَو لأحدٍ إلاّ بمقدارِ

---

(١) «الشعر الجاهلي»، مجلة العرب، ج٧+٨، السنة (١٠)، ١٩٧٥، ص: ٥١٤-٥١٥.

(٢) قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال، المغرب، ط: ١، ١٩٨٨، ص: ١٩.

(٣) «قراءة ثانية للشعر الجاهلي: الأَصالة والممكن» مطاع صفدي، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد (١٠)، ١٩٨١، ص: ٢٠.

وفائه لمعنى الفَنِّ، بحيث تُوفي اللغةُ الجميلةُ على الغايةِ في ٱستيعابِ قَلَقِ الروحِ ونَبَضِ الفِكْرِ، وإذن «فالشعرُ الجاهلي الذي مارس عليه عربُ الجاهليةِ تذوُّقهم قروناً طويلةً تكمنُ فيه وفي بَيانه هذه الصفاتُ المُرْبِيَةُ على ما في سائرِ الألسنةِ من الصفات إِرْباءً حقيقياً بالتأمُّلِ والتَّبَيّنِ[١]»، وعليه فقد تمَّ تحديدُ «البيان» معياراً يمكنُ من خلالِ فَهْمِ قِيَمِهِ الجماليةِ، وما ينطوي عليه من مغزى روحيٍّ وإنسانيٍّ تَفْسيرُ الشعرِ ونَقْدُه، وتمَّ تحديدُ النماذجِ البيانيةِ الرفيعةِ في الثقافةِ العربية: القرآنُ الكريم، فالشِّعْرُ الجاهليُّ، من حَيْثُ بلوغُهما الغايةَ في تشكيل اللغةِ تَشْكيلاً معجزاً في الخطابِ الإلهيِّ، وباهراً يتأسَّسُ عليه التحدِّي في الشعرِ الجاهليِّ، مع الوفاءِ المُذْهلِ بالمعنى في كلا النموذجَيْن، من غير غَفْلَةٍ عن التأكيد على الفارقِ في القياسِ[٢].

---

(١) «الشعر الجاهلي» مجلة العرب، ج٩+١٠، السنة (١٠)، ١٩٧٥، ص: ٥٣٢.

(٢) ذهب الإمام الجرجاني في «الرسالة الشافية» ص: ٦٠٤-٦٠٥، إلى تطبيقِ معنى الإعجازِ على الكلامِ الإنساني، وذهب إلى أَنَّ هناك فصولاً من الكلامِ لن يُستطاعَ في معانيها مثلها، ومنه قول علي بن أبي طالب رضي الله عنه: «قيمةُ كلِّ ٱمرىءٍ ما يُحْسِنُه»، ومن أَخصِّ شيءٍ بأَنْ يُطلبَ ذلك فيه الكُتُبُ المبتدأةُ الموضوعةُ في العلوم المستخرجة، فإنا نجد أَربابها قد سبقوا في فصولٍ منها إلى ضروب من اللفظ والنظم أَعيا مَنْ بَعْدَهم أَن يطلبوا مِثْلَهُ، أَو يجيئوا بشبيهٍ له، فجعلوا لا يزيدون على أَن يحفظوا تلك الفَصولَ على وجوهها، ويُؤَدُّوا أَلفاظهم فيها على نظامِها كما هو، ثم ذكر قَوْل سيبويه في حدِّ الفِعْلِ: «وأَمَّا الفِعْلُ فأَمْثِلةٌ أُخِذَتْ من لفْظِ أَحداثِ الأَسماءِ، =

ويحسنُ الإشارةُ في هذا الموطنِ إلى أَنَّ تصوُّرَ شاكرٍ للسموِّ الأَدبيِّ للنصِّ القرآني والشعرِ الجاهليِّ غَيْرُ مُفْضٍ إلى ما أَفضى إليه تصورُ بَعْضِ النقادِ القدماءِ كٱبنِ طباطبا والآمديِّ من وجوبِ الاحتكامِ إلى طرائق السابقين في الإبداعِ الأَدبيِّ[1] ، وإنمَّا أَراد شاكرٌ هذه الروحَ البيانيةَ المُبْدِعَةَ في إدراكِ النسبةِ الدقيقةِ بين الأَلفاظِ والمعاني والتي تجلَّت في هذين النَّسَقَيْن على نَحْوٍ عزَّ نظيرُهُ في التاريخ الأدبي للثقافةِ العربية، ويبدو أَنَّ شاكراً كان على ذُكْرٍ دائم من قول أُستاذه الرافعيِّ: «ونَقْلُ حقائقِ الدنيا نَقْلاً صحيحاً إلى الكتابةِ أَو الشعر هو ٱنتزاعُها من الحياةِ في أُسلوبٍ، وإظهارُها للحياةِ في أُسلوبٍ آخَرَ يكونُ أَوْفى وأَدقَّ وأَجْمَلَ لوَضْعِه كلَّ شيءٍ في خاصِّ معناه، . . .، وتلك هي الصناعةُ الفنيَّةُ الكاملةُ، تَسْتَدْرِكُ النقصَ فَتُتِمُّه، وتتناولُ السرَّ فتُعْلِنَه، . . .، وتكشفُ الجمالَ فتُظْهِره، وترَفعُ الحياةَ درجةً في المعنى[2]».

لم يكن بين يدي شاكرٍ مَنْهَجٌ لدراسةِ الشعر القديم ونَقْدِهِ، وكلُّ الذي في جُعْبَتِهِ إحساسٌ ذكيٌّ بطبيعةِ النقدِ العربي القديمِ وإمكاناته الحقيقيَّةِ في دراسةِ الشعرِ، وإدراكٌ واعٍ لاختلافِ مفهوم «النقد» بين القُدماءِ والمحدثين من العربِ، «فمعنى النَّقْدِ

= وبُنِيَتْ لِما مضى، وما يكونُ ولم يَقَعْ، وما هو كائنٌ لم يَقَعْ». وانظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ٤٢٦.

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ١٧٠.

(٢) وحي القلم ١: ١٥.

والإبداع[1].

وإزاءَ هذه الطائفة من النقادِ، تُوجَدُ طائفة: «شُرَّاح الشعر» وقد لخَّص شاكرٌ عطاءَ هذه الطائفة وإمكاناتِها في تفسير الشعرِ وشَرْحِهِ، فبيَّن أَنَّ «مراجَعَةَ أَكثر شروح الشعرِ، تدلُّنا على أَنَّ هؤلاءِ الشرَّاحَ كان أَكثرهم أَقْرَبَ إلى أَصحابِ اللغةِ وأَهل النحوِ، أَوْ إلى العلماءِ بالأَدبِ عامَّةً. وجمهرةُ شروحِهم مبنيّةٌ على تَفْسيرِ أَلفاظِ اللغةِ، وعلى بَعْضِ ما يَتَّصِلُ بالنحوِ عند حاجتِهم إلى البيانِ عن تركيبِ الأَبياتِ التي يشرحونَها، وعلى أَخبارِ الشعراءِ والقبائل وعلى ذِكْرِ الحوادثِ التي ربَّما دلَّ عليها الشعر أَو أَشارَ إليها، وجميع ذلك لا غنى عنه في فَهْم الشعرِ، وفيه من الفوائدِ ما لو أَخطأْناهُ لَعَسُرَ فَهْمُ بَعْض الأَبيات عسراً شديداً[2]». ثم بيَّن شاكرٌ وُجوهَ القصورِ في مَنْهَج هذه الطائفة، وأَنَّ رجالاتِها صرفوا أَكبر جُهدهم في النظرِ إلى لغةِ الأَبيات وهي تفاريقُ غير مجتمعة، وأَنَّهم لم يُبالوا شيئاً بالنظرِ في جملة القصيدة، وما ينتظمها أَوْ يتخلَّلها من مرامي الشاعرِ في شعرِهِ، وأَيضاً فإنَّهم حين فَسَّروا الشِّعْرَ وَقَعَ في شُروحِهم لبعضِ أَلفاظِ الأَبيْاتِ تفسيرُ لغةٍ يَقَعُ دون غَرَضِ الشاعرِ أَحياناً، أَو يزيدُ عليه أَحياناً أُخرى، ويقع فيهاأَحياناً ما هو خَطأٌ مَحْضٌ في معنى الشِّعْرِ، وإنْ كان صحيحاً في معنى

---

(١) وهو ما يُعَبِّرُ عنه الغَرْبيون بقولهم: «إنَّ الأَقزامَ المُحْدثين من الرجالِ إذا وقفوا على أَكتافِ العمالقةِ القدماءِ، فقد يبلغون إلى أَعلى ما بلغه أُولئك». النقد الأدبي - تاريخ موجز ٣: ٧٥٣.

(٢) نمط صعب ونمط مخيف: ١٣٦-١٣٧.

اللغة وفي معنى شِعْرٍ غيره أَكثر تداولاً وشُهْرَةً[١]».

وقد أَجْمَلَ إِحسان عباس طبيعةَ جُهْدِ شُرَّاح الشِّعْرِ بوقفةٍ متأنّيةٍ عند ٱبن جِنِّي الذي اضطلع بشرح ديوان المتنبي في ما يُنيفُ على أَلف ورقة هي كتابُ «الفِسْرِ»، ثم عمد إلى ٱستخراج أَبياتِ المعاني منه في كتاب «الواضح في مشكلات شعر المتنبي»، وٱبن جِنِّي أَحدُ جبالِ العِلْمِ في القُدماءِ، «واستطاع - كما يقول إحسان عباس - أَن يُحقِّقَ كَثيراً ممَّا رسمه لنفسِه في هذا الشَّرْحِ، فَجَلا غوامِضَ المعاني، ووجَّه النواحي اللغوية والنحوية التي أُخِذَتْ على المتنبي، وزوَّد شرحَهُ بشواهد كثيرةٍ ليدلَّ على الشَّبه بين طريقةِ المتنبي وطريقة الأَقدمين في الشعر... إلاّ أنَّه على الرغم من الاجتهادات الطيبة التي توصَّل إِليها أَحياناً فإِنَّه على وَجْه العمومِ لم يكن ناقداً[٢]» وهذا قريبٌ من قَوْلِ المستشرق الأَلماني (يوهانَ فك): «إِنَّ ملكة ٱبن جني كانت ذات وجهة واحدة، هي ميدانُ علم اللغة، ولذلك كان يرى عمله ينحصر في توضيح العبارات التي يستعملها الشاعر وبيان صيغِها وعملها النحوي[٣]» ولذلك لم يكن ٱبن جني قادراً على تقريب هذا الشعرِ «لإِغفاله تَقدُّمَ الأَفكارِ والابتكار فيها والبناء الداخلي للشعر[٤]» وقد وَهِلَ

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ١٣٧.

(٢) تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ٢٨٠-٢٨٣.

(٣) العربية، يوهان فك، ترجمة د. رمضان عبدالتواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٠، ص: ١٨٥.

(٤) المرجع نفسه ص: ١٨٦.

بَعْضُ المُحْدَثين عمَّا تفطَّنَ له شاكرٌ وغيرُهُ من أَوجُه القصورِ في طبيعة عمل الشراحِ القُدَماءِ، فبالغ في الاعتدادِ بهذه الشروح، وذهب إلى أَنَّ الشرَّاحَ القُدماء لم يكن كلامُهم مجرَّداً من «المَعالِم التي تُبْرِزُ الزوايا الإبداعية النوعية في الشعرِ[1]» وعليه فإنَّ هذه المصنفات تُمثِّل مرحلة من أَطوارِ الاهتمام النقديِّ عند العرب.

وقد سبقت الإشارةُ إلى الأَثرِ العظيم الذي خَلَّفه ابنُ سلاَّم الجُمَحيُّ في التفكير النقديِّ لشاكرٍ. فهو الناقدُ الذي «استطاع أَنْ يَضَعَ قواعدَ النَّقْدِ الفيلولوجيِّ السليم للشعرِ الجاهليِّ[2]». ولكنَّ ناقداً آخَرَ كان أَعظمَ أَثراً في تفكيرِ شاكر هو عبدالقاهر الجُرجانيُّ، وهو الناقدُ الذي «أَسهم في معالجةِ كثيرٍ من النظريات بمعدَّاتٍ جديدةٍ من الفحصِ الدقيقِ والتغلغُلِ النافذِ إلى بواطنِ الأَمورِ[3]» وأَبْدَعَ في إيجادِ علاقة دقيقةٍ بين الفَنِّ والنَّحْوِ، وأَدَركَ أَنَّ هُناك حاجةً ماسَّةً إلى إقامةِ تفكيرٍ ناضجٍ نستطيعُ بوساطته مُواجهةَ الشعرِ «وأَنَّ النقد العربيَّ محتاجٌ إلى فلسفةٍ لغويةٍ نابعةٍ من الشعر [التعبير الأدبي]، وأدرك أَنَّ السبيلَ إلى ذلك هو إعادةُ النظرِ في التراثِ النحويِّ، ومحاولةُ التمييزِ بين مستويات اللغة المختلفة، وإقامة فاصل بين ارتباطات الكلمات التي تبدو محاكاةً

(١) علم الدلالة العربي، د. فايز الداية، دار الفكر، دمشق، ط:١، ١٩٨٥، ص:١٩٨.

(٢) دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي:٨.

(٣) تاريخ النقد الأدبي عند العرب:٤١٩.

وتقليداً للعُرْفِ، وارتباطات الكلمات التي تبدو بلاغةً أَو شعراً[١]» فاهتدى إِلى صياغة مفهوم «النظم» الذي يُعنى بالخصائصِ الأَدبيةِ أَو الفنية للكلامِ ويُقيم التمايزَ بين أَنْماطِه على هذا الأساسِ عوضاً من معايير الصحة النحوية أو اللغوية، ومعلومٌ «أَنْ ليس «النَّظْمُ» إلاّ أَنْ تَضَعَ كلامَكَ الوَضْعَ الذي يقتضيه «علمُ النحو»، وتعملَ على قوانينه وأُصوله، وتعرفَ مناهَجه التي نُهِجَتْ فلا تَزيغَ عنْها، وتحفَظ الرسومَ التي رُسِمَتْ لك، فلا تُخلَّ بشيءٍ منها[٢]». ولكنَّ ههَنا أَمْراً في غايةِ الأَهمية هو أَنَّ علاقة النحوِ بالشعر أو القول الأَدبي، مختلفةٌ قَطْعاً عن علاقِتِه بغير ذلك من السياقات، «فالنحو هنا ليس نشاطاً إِعرابياً فحسبُ، ولكنَّه مدخلٌ مُهمٌ للخبرةِ بلغة الشعراءِ. وهذه مسألةٌ جديرةٌ بالاهتمام: كيف يكونُ النحوُ جُزْءاً أساسيّاً من فِقْهِ الشعر أو دراسة الأدب؟ فقليلون هم الذين يلتفتون إِلى تأثيرِ الاحتمالاتِ النحويةِ في بنية المعنى... فإِنَّ التأَمُّلَ بالاحتمالات النحويةِ يمكنُ أَن يَفْتَحَ البابَ أَمامَ خِبْرَةٍ أَقْوى بالشعر[٣]».

---

(١) «النحو والشعر: قراءة في دلائل الاعجاز» مجلة فصول، المجلد (١) العدد (٣) ١٩٨١، ص: ٣٥.

(٢) دلائل الإعجاز، عبدالقاهر الجرجاني، قرأه وعلّق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط: ٢٢، ١٩٨٩، ص: ٨١.

(٣) «النحو والشعر: قراءة في دلائل الإعجاز» مجلة فصول، المجلد (١) العدد (٣) ١٩٨١، ص: ٣٥.

وأَيْضاً، فإنَّ في عملِ الجرجاني ميزةً متفرِّدةً في قدرتهِ على تحليل النماذج الأدبية من الزاوية الجمالية[1]، ممَّا يدلُّ على ذَوْق نَقْديٍّ أَصيلٍ، وإنَّ المتأمِّلَ في كتابَيْه «دلائل الإعجاز» و «أَسرار البلاغة» لمُشْرِفٌ على ناقدٍ يهتزُّ للجمالِ ويتفطَّنُ لمواطنِ الفَنِّ والبَراعةِ في الأَدب، ويرتادُ آفاقاً جديدةً فريدةً لم يكن للنقدِ والبلاغةِ العربيةِ عَهْدٌ بها[2]، من حيثُ قدرتُه على وَضْع أساسٍ عقليٍّ يقومُ على افتراضٍ أَساسيٍّ خلاصتُه «ضرورةُ التمييز بينَ مستوياتِ اللغةِ، وأَنَّ النشاطَ النحويَّ في الشعرِ ليس ضَرْباً من المتابعةِ الجَوْفاءِ، ولا هو نظامٌ أعمى خالٍ من الدلالاتِ، ولا هو ضرورةٌ اقتضَتْها العادةُ اللغويةُ بل هو نَشاطٌ خَلاّقٌ مرتبطٌ بالمعنى الأَدبيِّ للغةِ، وأَنَّه من خلالِ نظامِ النحوِ تتجلَّى وجوهٌ من فَهْمِ الشعرِ وتَفْسيرِه لا يمكنُ الوصولُ إِلَيها بإغفالِ هذه السبيل[3].

---

(١) تاريخ النقد الأَدبي عند العرب: ٤٢٩.

(٢) كان الأستاذ العقاد يقول: «إنَّ أُفُقَ «دلائل الإعجاز» فريدٌ في بابه، لم يَسْبِقْهُ إِليه أَحدٌ» نقلاً عن «النحو والشعر»: قراءة في دلائل الإعجاز» مجلة فصول، المجلد (١) العدد (٣) ١٩٨١، ص: ٣٦.

(٣) المرجع نفسه، ص: ٣٧. وربما كان النقد الألسنيُّ من أَكثر الاتجاهات النقدية المعاصرة عنايةً بالنشاط النحوي في الشعر، يقول ياكبسون في «قضايا الشعرية»: ٧٣: إنَّ المفاهيم النحوية... تتوفَّر لها في الشعر إمكاناتٌ للتطبيق واسعةٌ جدّاً» ونقل عن بودلير ص: ٨٠ قوله «إنَّ النَّحْوَ، النَّحْوَ القاحِلَ نَفْسَهُ يُصْبحُ شيئاً شبيهاً بسحرٍ إيحائي» ويرى ياكبسون أَنَّ «النسيج النحويَّ للشعرِ يُقَدِّمُ عدداً من الملامح البارزةِ الشديدةِ الخصوصية التي تَسِمُ أَدباً قوميّاً معطى، ومرحلةً محدَّدةً وجنساً أدبياً خاصاً وشاعراً مفرداً، ... وأكثر من ذلك أَثراً مُفْرَداً» =

هذه هي الذخيرةُ النقديةُ التي كانت بين يدي شاكرٍ، وليس في الاقتصارِ على هذين الناقِدَيْن ٱبنِ سلَّام وعبدالقاهر إهدارٌ لقيمة الجهودِ النقديةِ الأُخرى التي اطلع عليها، بل الأمرُ مُتَعَلِّقٌ بإِفصاحِ شاكرٍ عن الإِفادةِ الجليلة التي أَفادَها منهما، وهو ممَّا سبقت الإِشارةُ إليه.

ثَّمةَ نصٌ لشاكرٍ يمكنُ ٱتِّخاذُه مَدْخَلاً لضَبْطِ أُصولِ نظرِه في الشعرِ يقولُ فيه: «إنَّ مدارسةَ قصيدةٍ من القصائد (وقديمُ الشعرِ وحديثُه في ذلك سواءٌ) تحتاجُ أَوَّلَ كُلِّ شيءٍ إلى تمثُّلِ القَصيدةِ جُمْلةً، وَتَمُّثلِ أَجزائِها تَفْصيلاً، تمثُّلاً صحيحاً أَو مُقارِباً، بدلالةِ جمهورِ أَلفاظِها على بنائِها ومعناها، ثم تحتاجُ إلى تحديدِ معاني الألفاظِ في موقِعها من الكلام، ثم إلى ضَبْطِ الدلالاتِ التي تدلُّ عليها الأَلفاظُ والتراكيبُ جميعاً ثم إلى تخليصِ أَلفاظِها وتراكيبها من شوائبِ الخَطأ الذي يتورَّطُ فيه الشُّرَّاحُ والنقاد، ثم إلى إزالةِ الإبهام الذي مردُّه إلى التهاون في تمييز فروق المعاني المشتركة

= قضايا الشعرية: ٧٣. ونقل جان كوهن عن ياكبسون قوله: «نادراً ما تعرَّف النقادُ على المنابعِ الشعريةِ المُسْتَسِرَّةِ في البِنْيةِ الصرفية والتركيبية للّغةِ، أو باختصار على شعر النحو ومنتوجه الأدبيّ».
انظر: بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، بلا تاريخ، ص: ١٧٥.
غير أَنَّ المبالغةَ في إِضفاءِ الأهمية البالغة على النشاطِ النحويِّ في الفَنِّ قد أَثارت اعتراضَ بعضِ النقاد الذين تخوَّفوا من اختزال بِنْيَةِ الأَثرِ الأَدبيِّ إلى تقدير مُفْرِطٍ للنشاط النحويِّ، وإِسنادِ القوَّة الإِيحائيةِ للفَنِّ إلى هذا النشاط. انظر: مفاهيم نقدية: ٤٤٣.

في القديم - كما يقول شاكر - مُفارِقٌ لمعناه عندنا في زماننا، ولم يكن له ٱسمٌ يستقلُّ به وَيَنْفَرِدُ حتى يكونَ فَنّاً من الأَدبِ قائماً برأسِه، له رجالٌ يتولَّوْنَهُ ويُمَهِّدون سُبُلَه. وأَكثرُ الذين استوَتْ لهم القدرةُ على «النقدِ» من القُدماءِ، تحوَّلوا عن تأصيلِ النَّقْدِ واستيفاءِ قواعده... إلى تأصيل علم البلاغة والبيان، وبناءِ قواعدها أَو إلى نقد التفاريقِ والتفاصيلِ في الشعر، دون نَقْدِ جُملةِ القصيد، والإبانةِ عن معانيه، وتجلية أَسرارِ جماله، ولو قُدِّرَ لتُراثِ العربيةِ أَن يسيرَ في طريقه إلينا مُتكامِلاً، يُمِدُّ أَوَّلُه آخِرَهُ، لانتهى زمانُنا إلى ظهورِ جيلٍ من شُرَّاحِ الشعر ونُقَّادِه، قد توفَّرت لهم إحاطةُ الماضين وإبداعُ المحدَثين[1]»، فكان هذا الوعيُ التاريخيُّ ذا أَثَرٍ بالغٍ في إدراك شاكرٍ/الناقدِ لموقعه من موروث أُمَّتهِ النقديّ[2]، لأَنَّ هذا الإدراكَ وما يقتضيه من ٱستيعابٍ دقيقٍ لإنجازات الأَسلافِ هو أَحدُ دَعاماتِ الفكْرِ التاريخيِّ القائمِ على مبدأ التقدُّم المُفْضي بالضرورة إلى الاجتهادِ والتجديدِ

---

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ١٣٧-١٣٨.

(٢) وقد نبَّه على ضرورة هذا الإدراك د. إحسان عباس في مقدمة: إليوت الشاعر الناقد: ١٩، وشَبيهٌ بهذا القَوْلِ الأفكارُ التي يمكن استخلاصها من «العالمَ، النصّ، الناقد» لإدوارد سعيد، حيث يتوجَّب على الناقدِ أَن يكونَ واعياً بظروفه التاريخية، مختاراً أَدوات بحثٍ مناسبة لما يتصدَّى له». انظر: «ادوارد سعيد، العالم، النص، الناقد»، عرض فريال جَبُّوري غزول، مجلة فصول، المجلد (٤) العدد (١) ١٩٨٣، ص: ١٩٣.

بين الشعراء، وإلى الغفلة عن حِذْقِ الشعراءِ في ٱستخدامِ الإِسباغِ والتعريةِ والتشعيثِ في الألفاظِ والتراكيبِ[١]».

يشَكِّلُ تمثُّلُ النصِّ الذي هو ردُّ الشعرِ إلى مَنْبَعِهِ من أَنفُسِ الشعراءِ[٢] أَساسَ الممارسة النقديةِ، «لأَنَّ إلغاءَ الحالة التي يكون عليها الشاعرُ وإغفالَها يجعل الشعر ميتاً لا حَراكَ به[٣]» وكلُّ متذوّقٍ يُفْلِحُ في إنجازِ هذه المَهَمَّةِ يستطيع أَنْ يُبينَ بَعْضَ الإِبانةِ عن معنى الفَنِّ، ولا يزالُ الفَنُّ عصيّاً على القارىءِ حتى يمتلكَ القدرة على تمثُّلِ النصِّ، فإذا كانت القصيدةُ قديمةً «فبأَنْ نُلْبِسَ أَنْفُسَنا قَدْرَ الإمكانِ لَبوسَ قُرَّائِها الأَصليين من معاصري الشاعرِ، وممَّن تشكِّلُ استجابتُهم المثاليةُ في الواقعِ للقصيدةِ معناها، الأمر الذي يؤدِّي إلى أَن نَجدَ البيئةَ واللحظةَ مجدولَيْن جَدْلاً جديداً عنيفاً[٤]»، ولكنَّ تمثُّلَ الشعرِ أَمرٌ شاقٌ في حديثِ الشعر وقديمه «لأَنَّ الشعر كلَّه يعتمدُ على الألفاظِ، وعلى تركيبِ الأَلفاظِ وتصريفها، وعلى بناءِ الجُمَلِ ومنازلها من

---

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ٢٠٣.

(٢) المصدر نفسه, ص: ٢٢٣.

(٣) نمط صعب ونمط مخيف، ص: ٢٢٣.

(٤) النقد الأدبي - تاريخ موجز، ٣: ٧٨٢. ونقل ديڤيد ديتشس: ٤٦٣ عن ف. ر. ليفز قوله: «إنَّ أَوَّل ما يعنيه -يعني الناقد- أن يتملَّك القصيدةَ وَلْنَقُلْ: يدخل في وجودها المحسوس، وهمُّه الدائمُ أَن لا يفقدَ تمام تملُّكه بل أَن يزيد فيه، فإذا أَصدر أَحكاماً عن القيمةِ، وأَحكاماً عن الأَهمية صراحةً أَو إضماراً، فإنَّما يقوم بذلك بداعي التملّك وبكمال الإستجابة».

السِّياقِ، وعلى الأَواصرِ الخفيَّةِ بين الظاهرِ والباطن[1]». وليس المقصود بالألفاظِ في هذا النصِّ مُجَرَّدَ وجودِها في كُتبِ اللغة، بل المقصود ألفاظ الشِّعْرِ، وما يُجْريه عليها الشعراءُ من الأَساليبِ الفنية التي تكادُ «تنقُلُ اللَّفْظَ من مستقرِّه في اللغةِ وفي كُتبها إلى مدارجَ تسيلُ باللَّفظِ إلى غايةٍ غيرِ غايةِ المتكلِّم المُبين عن نَفْسِه لسامعه[2]».

أمَّا تمثُّلُ الشِّعْرِ الجاهليِّ، فإنَّ أَمْرَهُ غير مقصورٍ على مجرَّدِ المعرفةِ بالألفاظ ومعانيها في المعاجم، بل لا بُدَّ من معرفةِ معناها بعد سَلْكِها في أَساليبَ فنية هي «الشعر»، ومعرفةِ «أسلوب كُلِّ شاعرٍ في احتياله على الإبانة الموجزةِ عن غوامض ما في نَفْسِه، وعلى الوشائح التي تتخلَّلُ الألفاظَ مركَّبةً في جملتِها عن قَصْدٍ وعَمْدٍ وإرادةٍ، ثم إلى ضُروبٍ من المعرفةِ بأَحوالِ العرب في جاهليتها، وما كانت تأخذُ وما كانت تَدَعُ من المعاني... وبجمهرة الأساليب المختلفةِ التي يسلكُها الشعراءُ في بناءِ القصيدة لَبِنةً لبِنةً، حتى تستويَ بناءً قائماً مُنَضَّداً[3]».

وقد يحسن القول هنا: إنَّ مُجَرَّدَ وجودِ اللَّفظِ في اللغةِ أو في كُتُبِها لا يكون كافياً في فَهْم دلالة اللغةِ الشعرية، ومُقْتضى ذلك أنَّ «الناظرَ في الشعرِ الجاهليِّ مُفْتَقِرٌ، بعد مراجعةِ كُتُبِ اللغة والتدقيقِ في فَهْمِ أُصولِ الألفاظِ، إلى شيءٍ زائدٍ على نَصِّ كُتُبِ

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ١٣٣.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٣) نمط صعب ونمط مخيف: ١٣٤.

اللغة، وإذا وَقَفَ المَرْءُ عند منطوقِ النصِّ وَحْدَهُ، بَقِيَ الشعرُ الذي يَنْظُرُ فيه مطموساً في موضعٍ، متفكّكاً في موضعٍ آخر، مبتوراً في موضعٍ ثالث، فعندئذٍ يتمرَّدُ الشعرُ، ويذهبُ جامحاً ولا يَنْقاد[1]».

والزيادةُ على نَصِّ اللغةِ تكادُ تكونُ أَمراً متعذِّراً بالنسبة للمتأخِّرين، وربَّما كان الاجتهادُ في الفِقْهِ والتشريعِ وغير ذلك من العلومِ أَدنى تناولاً من الاجتهادِ في اللغةِ، فقديماً قال الإمامُ الشافعيُّ: «ولسانُ العَرَبِ أَوْسَعُ الألسنةِ مَذْهباً، وأَكثرُها أَلفاظاً، ولا نعلَمهُ يُحيطُ بجميعِ علمِه إِنسانٌ غَيْرُ نبيٍّ، ولكنَّه لا يذهَبُ منه شيءٌ على عامَّتِها، حتى لا يكون موجوداً فيها مَنْ يَعْرِفُه[2]»، فإذا كان ذلك كذلك، فإِنَّ «الشُّرَّاحَ ونُقَّادَ الشِّعْرِ القُدماءَ، حين تيسَّر لهم أَحيانا أَن يزيدوا على نَصِّ ما في كُتُبِ اللغةِ عند شرحِ الشعر ونَقْدِه، فإِنَّما تيسَّر لهم ذلك بالإحاطةِ التامةِ بالشعر كلِّه. وبغلبةِ الثقافةِ العربيةِ عامَّةً على المعرفةِ في

---

(١) المصدر نفسه، ص: ١٣٥.

(٢) الرسالة، محمد بن إدريس الشافعي، بتحقيق وشرح أَحمد محمد شاكر، دار الجيل، بيروت، بلا تاريخ، ص: ٤٢. وأَشبَهُ شيءٍ بهذا القَوْلِ قَوْلُ (شلير ماخر) أَحد أَركان المدرسة التأويلية (الهرمنيوطيقا): «ويحتاج المفسِّرُ للنفاذِ إِلى معنى النصِّ إِلى موهبتين: الموهبة اللغوية، والقدرةُ على النفاذِ إِلى الطبيعة البشرية. والموهبة اللغوية وحدها لا تكفي، لأنَّ الإنسانَ لا يمكن أَن يعرِفَ الإِطارَ اللامحدودَ للُغةِ» انظر: «الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص» مجلة فصول، المجلد (١) العدد (٣) ١٩٨١، ص: ١٤٥.

زمانهم، وبالفَهْمِ لمناهج الشعر والشعراءِ عامَّةً، وبقُرْبِ عهدهم من منابعِ هذا الشعرِ بلا انقطاع، ثم بتسلسلِ التلقي عن الماضين، مع كثرةِ الشيوخِ العلماءِ الذين يُشْتَفى بعلمِهم من داءِ الحَيْرَةِ والشكِّ، وتوافرِ الكُتُبِ الأُصولِ التي تُضيءَ للناظرِ الطريق[1]».

أَمَّا نُقَّادُ الشعرِ وشُرَّاحُه في زمانِنا هذا، فإنَّ الأَمْرَ مختلفٌ جدّاً، ولا غَرْوَ، فقد تمزَّقتْ أَكثَرُ علائِقهم بالماضي، وانحَسَر مدُّ الثقافة العربية، وغلب عليهم من أَخلاطِ الثقافاتِ ما غلب، وانقطعت سلسلةُ التلقي عن الماضين، وأَمِرَ أَمْرُ الاستهانة والاستخفافِ بالعِلْم، فأصبح الجَهْدُ الذي يفتقرُ إلى بَذْله كلُّ ناظرٍ في الشعرِ القَديمِ جَهْداً عظيماً، تُمِدُّهُ قُوَّةٌ لا تَضْعُف، وقُدرةٌ على الاستقصاءِ والاستيعاب، وعلى التحري والضبط، مع تَرْكِ التهاون، ودقَّةِ الملاحظةِ للفروق... ومَنْ أَخطأَ ذلك كلَّه وقف عاجزاً عن تمثُّلِ القصيدة جملةً، أو تمثل أَبياتها مفردةً[2]».

هذا، ولقد سلك شاكرٌ في تمثُّلِ هذه القصيدةِ مسلكاً بِدْعاً هو ثمرةُ تبتُّلِهِ في محرابِ الشِّعرِ، فضبط مُعْضِلَةَ زَمَنِ النصّ وأَثرِه في تشكيلِ الشعر، فقَسَم الزمن اقساماً ثلاثةً: «زمن الحدث»، و«زمن التغني»، و«زمن النفس»، ثم بيَّن أَنَّ زَمَنَ الحدثِ» زمنٌ مُتَّصِلٌ محدودٌ ينقطعُ بانتهاءِ الحَدَثِ، وبانقضاءِ تأثيرِه المباشرِ

---

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ١٣٥.

(٢) نمط صعب ونمط مخيف: ١٣٦.

في النفْس، وأنَّ «زمن التغني» محدودٌ أَيْضاً، وليس له وجودٌ مؤثِّر إلاَّ بعد بلوغ استثارةِ النَّفْس درجةً من النُّضْج والتحفُّزِ تجعلُ الغناءَ يَنْفصلُ عنها طليقاً بلاَ إكْراهٍ. أَمَّا زمنُ النَّفس . . . فهو الذي يحملُ ما بعَثْتُه «أزمَنَةُ الأَحداث» على اختلاَفِها أَو ترافُدِها، وهو الذي يتحكَّم من أَجلِ ذلك في نَغَم البيتِ من القصيدةِ، أَو في نَغَمْ مَقْطع كاملٍ منها، وهو الذي يؤَثِّرُ في تخيُّرِ الألفاظ والتراكيبِ والدلاَلات، فينتظمها النَّغَمُ الواحدُ، أَو الأَنغامُ المختلفةُ التي يتكوَّنُ منها لَحْنٌ متكاملٌ، وهو الذي نسميه «القصيدة». . . وهو زمنٌ متطاولٌ ممتدٌ لا ينقَطعُ، ولا ينقضي إلاّ بانقضاءِ القصيدة. . . وفيه تتولَّدُ المعاني، وتتخلَّقُ الألفاظ، وتَنْفَطِرُ التراكيب، ثم تنفصل عنه تامَّة التكوين[1]».

وازدادت سطوةُ شاكرٍ على تمُّثلِ النصِّ حين أَماط اللثامَ عن استبدادِ «زمن النفس» بالعملِ الفنِّيِّ، وأنّه زمن خَفِيٌّ جدّاً، لأنَّه كامنٌ في قراره النفس الشاعرةِ، متدفِّقٌ في أَعماقِها السحيقة. . . وهو الذي يَنْفُذُ في البحرِ الواحدِ الذي يستخدمُه شاعران وثلاثةٌ وأَربعة، فإذا قصائدهم كأَنَّها من بحورٍ مختلفةٍ، وذلك للأَثرِ العظيم الذي يُحْدِثُه «زمن النفس» في تقسيم نَغَم البحرِ وأَجزائه، وفي أَنْفُس الكلماتِ وفي أَوزانِها وفي انتظامِها مُرَكَّبَةً في النَّغَم المُفْردِ، ثم في أَنغامِ القصيدةِ المتكاملةِ في لحْنٍ واحدٍ[2]». من أَجْلِ ذلك كان «زمنَ النفس» هو «الزمنَ الشعريَّ علىالحقيقة،

---

(١) المصدر نفسه، ص: ٢٤٢.

(٢) نمط صعب ونمط مخيف: ٢٤٤.

وهو أَنْفَذُ الأَزمنةِ الثلاثةِ في غناءِ الشعراءِ، . . .، وفي تشعيث «زمن الحَدَثِ» و «زمن التغنِّي» لأنَّه هو المتحكّمَ في بناءِ الغناءِ وفي تكامُله، وهو الذي عليه المعوَّلُ في نَقْدِ الشِّعْرِ، إذا كان الناقدُ مَفْطوراً على غِرارِ طبائع الشعراءِ في تذوُّقه للشعرِ، . . .، أَمَّا إذا كان الناقدُ غَسيلاً من هذه الفِطْرَةِ، فهذا الزمنُ الثالثُ يُضَلِّله ويُوقِعُه في الحَيْرَةِ بما يُدْخِلُه على الشعرِ من التنوُّعِ والتشابه، والتشعيثِ والتسريحِ، والتقديمِ والتأخير[1]».

وأَيْضاً، فإنَّ تمثُّلَ النصِّ فَرْعٌ على تذوُّقِهِ وفَهْمِهِ واستيلاءِ الناقدِ على تجربَةِ الشاعرِ واستبدادِهِ بأَسرارِ فَنِّه، وهو ممَّا يحتاجُ إلى ترنُّم ودَنْدَنَةٍ بالشِّعْرِ مشفوعةٍ بتأمُّلٍ عميقٍ يُتيحُ للناقدِ أَن يَرى العَمَلَ الفني تجربَةً كُلِّيَّةً متماسكةً منبثقةً عن روحِ قائِلها. واهتداءُ الناقدِ إلى هذا الأَمْرِ ممَّا يمهد له الكَشْفَ عن أسرارِ الفَنِّ الخَبيئةِ وحقائقِهِ المُتوارية، وهو أَمرٌ عَسِرٌ تحقيقُه في الشعرِ القديم بسببِ ما يعرِض لروايتهِ من آفاتِ التقديم والتأخير والزيادةِ والنقصان، بحيث تغدوَ مَهَمَّةُ الناقدِ في تمثُّل النصِّ صعبةً شاقةً، وتقتضي أَوَّلَ ما تقتضي إعادةَ ترتيبِهِ وتحديدَ الجوِّ العامِّ الذي قيل فيه، الأمر الذي يُسْعِفُ على إِدراك مرامي الشاعرِ في قصيدِهِ.

في مقالٍ لرولان بارْثْ عن بدايةِ التحليلِ الأَدبيِّ عنوانه: «من أَين نبدأ؟ يُشبِّه النصَّ على نَحْوٍ ضِمْني بنَسيجٍ مُحْكَمِ النَّسْجِ

---

(١) نمط صعب ونمط محيف، ص: ٢٤٥.

عندما يتساءَلُ: كيف يُمكنُ للمرءِ أَن يَسْحَبَ الخَيْطَ الأَوَّل؟ فالنصُّ هنا قد نَسَج عناصِرَهُ بَعْضها إِلى البعضِ الآخَرِ، وعلى الناقدِ أَن يُميِّزَ بَيْنَها وأَن يُحَدِّدَ علاقاتِها، فإذا كان ناقداً مُبْدِعاً، فإنَّه يفعلُ ذلك بطُرقٍ جديدة[1]».

يُشَكِّلُ مفهومُ «البيتِ الفَرْدِ» أَو «مفتاحِ النصِّ» انتحاءً أساسياً في الممارسة النقدية لشاكر، وهو من أكبر عَوْنٍ له على تمثُّلِ النصِّ وبناءِ وحْدَتِهِ والشروعِ في تحليله، ولعلَّ القارىء على ذُكْرٍ من تحليله لقصيدة المتنبي: «وفاؤكُما كالرَّبْعِ أَشجاهُ طاسُمه»[2]، وكيف ذهب إِلى القَوْلِ بأَنَّ الأَربعةَ الأَبياتَ (٣٢-٣٥)[3] هي أَوَّلُ ما تقاذَفَ من المعاني من قَلْبِهِ إِلى لسانه، وأَنَّه ضَمَّها إِلى القصيدةِ فيما بَعْدُ، وأَنَّ هذا ممَّا يُسَمَّى في الشعر «بموضع «الانتقال»، وأَنَّه من مواضعِ الانتقالِ هذه تستطيعُ أَن تستنبطَ الحالةَ النفسية التي كان عليها الرجُل؛ فإذا تبصَّرْتَ فيها،

---

(١) نقلاً عن: «المؤرخُ والناقد الأدبي» آلن دوجلاس، ترجمة فؤاد كامل، مجلة فصول، المجلد (٤)، العدد (١) ١٩٨٣، ص: ٩٧.

(٢) العَرْفُ الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، ناصيف اليازجي، دار صادر، بيروت، بلا تاريخ، ج٢ ص: ٥.

(٣) وهذه الأبيات هي:

سلكْتُ صروفَ الدهرِ حتى لَقِيتُهُ   على ظَهْرِ عَزْمٍ مُؤْيداتٍ قوائمُهْ
مهالِكَ لم تَصْحَبْ بها الذئبَ نفسُهُ   ولا حَمَلَتْ فيها الغرابَ قوادمُهْ
فأَبْصَرْتُ بَدْراً لا يرى البَدْرُ مِثْلَهُ   وخاطبتُ بحراً لا يَرى العِبْرَ عائِمُهْ
غضِبْتُ له لمَّا رأيتُ صفاتِهِ   بلا واصفٍ، والشعرُ تَهْذي طماطمهْ

العرف الطيب ٢: ١١.

واستخرَجْتَ معانيها، وفَصَّلْتَ كلامَها وألفاظَها، وفَسَّرْتَه على الأُصولِ الشعريةِ والنفسيةِ القائمةِ في شعر أَبي الطيب اْستطَعْتَ أَن تتلمَّس في ظلامِ التاريخ الحلقاتِ التي ينبغي أَنْ تَصِلَ بَعْضَها ببعضٍ، . . . ، فتنكَشفُ المعاني في شعرِ الرجلِ، وتتبيَّنُ المواضعُ المظلمةُ من حياته[1]».

وفي هذه القصيدة، «إنَّ بالشِّعْبِ الذي دُونَ سَلْعٍ» ذهب شاكرٌ المَذْهَبَ نَفْسَه، فرجَّح أَنَّ البيت الخامس:

خَبَرٌ ما، نابنا، مُصْمَئِلٌّ!   جلَّ حتى دقَّ فيه الأَجلُّ

هو أَوَّلَ بَيْتٍ قاله الشاعرُ، «لأَنَّه أَشْبَهُ شيءٍ بصرخاتِ مَفْجوعٍ تتابَعَتْ وهو البيتُ الفَرْدُ في القصيدةِ كلِّها، الذي يُشْبِهُ أَن يكونَ خَرَجَ مَخْرَجَ الرثاءِ، وكأَنَّه زوَّرَهُ في نَفْسِهِ ورجَّعه لسانُه، ساعةَ جاءَ نَعْيُ خاله « تأبَّطَ شرّاً» فاستثاره، ثم كفَّ عن الإيغالِ في رثائه لسببٍ ما، صَرَفَهُ عن التفجُّعِ إلى ما هو أَجلُّ منه[2]».

---

(١) المتنبي: ٣١٣.

(٢) نمط صعبٌ ونمط مخيف، ١٤٣، ولعلَّ في هذا الأَمرِ ما يُشيرُ إلى مَفْهوم «الصنعة» في الفَن، وظاهرهُ معارضٌ لما سبقت الإشارةُ إليه من مفهومِ الطبيعة الروحانية للفَن عند شاكرٍ، فإنَّ ترتيبَ النصِّ في ذهنِ الشاعرِ واختيار المكان الدقيق لكل مقطع في البِنْيةِ العامَّة للنصِّ، كلُّ ذلك ممَّا يُعارِض فهم شاكر لطبيعة الفَنِّ ويبدو أنه قريبٌ من فَهْم الناقد الانجليزي سي. إم. بورا القائل في «التجربة الخلاّقة»: «الحَقيقُة أَنَّ الشعر ليس منطقياً وليس ضدَّ المنطقِ في آنٍ واحدٍ، فهو لا يتعامل مع الفِكْرِ وإنمَّا مع شيءٍ آخر، مع كل مكوِّناتِ الإنسانِ الشعوريةِ وهي في حالةٍ مُعيَّنةٍ من التوترِ». انظر: التجربة =

وممَّا يُعينُ على التمثُّلِ الصحيح للنصِّ - وبالتالي على تَفْسيرِهِ وتَقْييمه- معرفةُ الجوِّ العامِّ الذي تشكَّل بتأثيره، وهذه القصيدةُ ممَّا أَشْكَلَ على القُدماءِ تَصْنيفُها، فهي عِنْدَ مَنْ اعتنى منهم بمعاني الشعرِ مدرجةٌ في بابِ الرثاءِ كما نجده عند أَبي تمام في «الحماسة»، وابن عبد رَبِّه في «العِقْدِ»، والخالديْين في «الأَشباه والنظائر» كما سبقت الإشارةُ إليه، وهذا التصنيفُ قد يكونُ ذا فائدةٍ في فَهْم معاني الشعرِ إذا كان تصنيفاً دقيقاً، وإلاّ فهو من المُعْضِلاتِ الخفيَّةِ التي قد يَضِلُّ بسَببها الناقدُ، فيضطَّرُ بسبب هذا المعنى الكُلِّي إلى تَفْسير الجزئيات بما يَتسقُ مع الكُلِّيِّ، وقد تنبَّه شاكرٌ إلى هذا المَزْلَقِ، وكَشَفَ وَجْه الخطأ الذي لحقَ بهذه القصيدة حين جُعِلَتْ من بابِ «الرثاء»، ولخَّص قِصَّتها بقوله: «كان «تأَبَّطَ شرّاً» شاعراً مُجيداً، وكان فاتكاً جريئاً بئيساً، يغزو على رِجْلَيْه لا يركبُ فَرَساً، لأَنَّه كما قالوا: «كان أَعْدى ذي رِجْلَيْنْ، وذي ساقَيْن، وذي عينين، وكان يكْثرُ الغارةَ على «هذيلٍ» في ديارهم وَحْدَهُ، وكان شديدَ النِّكايةِ فيهم، وله فيهم وقائعُ منكرةٌ وينالُ منهم وقلَما ينالون منه، حتى إذا حانَتْ مَنِيَّتُه وفرغَ أَجلُه ظَفروا به في آخرِ غاراته عليهم، عند جَبَلٍ في بلادهم يُقال له: «سَلْع»، فاحتملوا جُثمانه فرَمَوْا به في شِعْبٍ من شِعــابِ سَلْــعٍ، فيــه غــارٌ يُقــال لــه: «غــارُ

= الخلاّقة، سي. إم. بورا، ترجمة سلافة حجّاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط:٢، ١٩٨٦، ص:٣١. وانظر ص:١٢ من الكتاب نفسه.

رَخْمان[1]». وكان «لتأبَّط شرّاً» ٱبنُ أُختٍ (هو خُفافَ بن نَضْلَةَ، إنْ صحَّ ذلك)، فلَّما بلغه خَبَرُ قَتْلِ خاله، حَمِيَ وٱحتَدَم، فحرَّم الخَمْرَ على نَفْسهِ، على عادتِهم في الجاهلية، لا يذوقُها حتى يُدْرِكَ بثَأْرِ خاله، وقد فَعَلَ. ثم قال أَكثر هذه القصيدةِ بعد اَن شَفى غَليلَه من «هذيل» ونَقَضَ وَتْرَهُ، وحلَّتِ الخَمْرُ وكانت حراماً» «هذا لبُّ القصَّةِ بلا حواشٍ. فمن الخَطَأ أَن يُقال إنَّ هذا الشاعرَ قال قصيدتَه في «طلبِ الثأر» أَو التحريضِ عليه، لأنَّه إنمَّا قال أَكْثرَها بعد اَنْ أَدْرَكَ ثأره في «هذيل»... ومن الخطأ اَيْضاً أَنْ يُقال إنَّه قالها «يرثي خاله تأبَّط شرّاً»،لأنَّه لم يَقْصِدْ قَصْدَ الرثاءِ،والقصيدةُ ليست من الرثاءِ في شيء، وليس فيها تفجُّعٌ ظاهرٌ على هالك[2]».

ثم بيَّن شاكرٌ اَنَّ هذا التصنيفَ ناشىءٌ عن الإلْفِ الذي دَرَجَ عليه العلماءُ في تقسيم الشعرِ إلى مديح ورثاءٍ وتشْبيبٍ وحماسةٍ كما هو معروفٌ... وأَنَّ «هذا الإلْفُ إذا غَلَبَ فربَّما أَضَرَّ، وربما ضَلَّلَ، وهو حرِيٌّ أَنْ يَقودَ الأَلسنةَ عِجالاً إِلى مَنْحِ

(١) وفي «معجم البلدان»: رَخْمان: بفَتْحِ أَوَّلِه وسكونِ ثانيه وآخره نون: موضعٌ في ديارِ هُذيل عنده قُتِل تأَبَّطَ شرّاً، فقالت أمُّه تبكيه:

نعْـمَ الفتـى غـادرتُـم بـرَخْمـانْ ... من ثابتِ بن جابرِ بن سفيانْ
يجَدِّلُ القِرْنَ ويُروي النَّدْمانْ ... ذو مأْقط يحمي وراءَ الإخوانْ

المأقطِ: بكسر القاف: موضع القتالِ، أَو المضيق عند الحرب. انظر: معجم البلدان، ياقوت بن عبدالله الحموي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٧٩، ج٣ ص:٣٨.

(٢) نمط صعب ونمط مخيف: ١٣٩-١٤٠.

القصائدِ صفاتٍ ليست لها، ويزيغَ فيها إلى معنى البابِ الذي أُدْرِجَتْ فيه، فيصير ذلك حائلاً بيننا وبين إدراك حقيقةِ ما حرَّك الشاعرَ حين ترنَّمَ، وحقيقةِ الأَصلِ الذي بنى عليه أبيات القصيدة، ثم تجرُّنا هذه السِّماتُ التي نسِمُ بها القصائدَ، إلى نُعوتٍ يَبْرأُ منها القَصيدُ ونَغَمُهُ جُمْلَةً وتَفْصيلاً، ولا يزالُ بنا تَداعي معاني الألفاظِ والسِّماتِ، حتى يَسْتَدْرِجَنا إلى غُموضِ معنى القصيدة غُموضاً يُفْضي إلى فَقْدِ سِحْرِها وجمالها، وإلى طَمْسِ سِرِّ النغم المُسْتَكِنِّ في بَحْرِها، ويَذْهَبُ جُهْد الشاعرِ باطلاً[1]» ثم حدَّدَ شاكرٌ بدقَّةٍ أَنَّ هذه القصيدة معقودةٌ على تذكُّرِ شيءٍ مضى، حدَّثَ به الشاعرُ نَفْسَه فتغنَّى وترنَّم، إلاّ الأَبياتَ الخَمْسَةَ في أَوَّلِه، فإنَّ لها شَأْناً آخرَ[2]».

لقد سَبَقَ ذِكْرُ أَن تمثُّلَ النصِّ عند شاكرٍ هو «ردُّ الشِّعرِ إلى مَنْبَعه من أَنْفُسِ الشعراءِ[3]» وعلَّل ضرورةَ التمثُّلِ ولزومَه بأَنَّ «إلغاءَ الحالةِ التي يكونُ عليها الشاعرُ وإغفالَها يَجْعُل الشعرَ مَيْتاً لا حراكَ به»[4]. ويعتمدُ تمثُّلُ النصِّ وامتلاكُ التجربةِ الشعريةِ والاستبدادُ بروحِ الفَنِّ على طبيعةِ قراءته، وما فَتِىءَ شاكرٌ يُشيرُ إلى طبيعة قراءته للنصِّ وتمثُّله إيَّاه. ومن أَنْبَلِ كلامِ

---

(١) نمط صعب، ونمط مخيف: ١٤٠-١٤١

(٢) المصدر نفسه، ص: ١٤٣.

(٣) المصدر نفسه، ص: ٢٢٣.

(٤) المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

له في هذا المعنى قولُه - مطالباً القارىءَ بإعادة قراءة الأبيات (١٤-١٧) من القصيدة موضوع الدِّراسة - «وأنا أُحبُّ لك قَبْلَ أنْ نَمْضيَ في الحديثِ عن هذه الأبياتِ الأربعة، أَنْ تُعيدَ التغنيِّ بقراءتِها، مُعْطِياً للغناءِ حقَّه من الاسترسال والتحذُّرِ، ومن السَّكْتِ عند مواقعِ الفَصْلِ التي أثْبتُّها، لتذوقَ لذَّةَ انسيابِ اللغةِ وتَذَبْذُبها على نَغَمِ هذا البحرِ العتيِّ - يعني بحر المديد[1]- حتى كأَنَّ الحروفَ أَناملُ ضاربٍ ماهرٍ على أَوتارِ عودٍ مُحْكَمِ الصَّنْعةِ والتجويفِ، فهو يُرَجِّعُ صدى الضَّرَبات كأَبلغِ ما يكونُ الترجيعُ وأَشْجاهُ، ولا تُنكِر ما أُطالبُك به... فالنَّغَمَ والغناءُ أصلٌ في الشِّعْرِ لا ينفَكُّ منه، وله معانٍ رافدةٌ لمعاني الشِّعْرِ ومبانيه، ومَنْ ظنَّ أَنَّ قراءةَ الشعرِ سَرْداً كقراءةِ النَّثْرِ، مُغْنِيَةٌ وكافيةٌ فقد خَلَعَ الشِّعْرَ من أَصْله، ودمَّر مقاطِعَه التي أَحكَمها الشاعرُ في تغنِّيه وترنُّمه[2]» وشَبيهٌ جدّاً بهذا التغلغُلِ الباهرِ في أَسرارِ الفَنِّ قَوْلُ مُطاع صفدي: «بسببٍ من الطبيعةِ الموسيقية للشعر الجاهليِّ، والقائمةِ على الغناءِ الفَسيح، كان على مُريدِ الشعرِ الجاهليِّ أَلّا يَقْرَأَ قصائدَه صامتاً، بل عليه أَنْ يتلفظَّها أَصواتاً مسموعةً ومُنَغَّمَةً

---

(١) وتفعيلاته الأساسية بعد الجزء الواجب:
فاعلاتُن فاعلن فاعلاتن فاعلاتُن فاعلن فاعلاتُن

(٢) نمط صعب ونمط مخيف: ٢٠٨.

حسبَ إيقاعاتِها... يُغنِّيها بصَدْرِه وحَنْجرَته ومِلْءَ شِدْقَيْه... لأَنَّه إذا لم يُبْعَثْ عالمُ القَصيدِ الجاهليِّ كعالمِ صوتيٍّ غَنيٍّ ضاجٍّ متماوجٍ عميقٍ شفافٍ فإنَّ القصيدة ما هي إلاَّ كَوْمَةُ ألفاظٍ غريبةٍ صعبةٍ تتحدَّثُ عمَّا لا يُعاشُ الآنَ ولا يُفْهَمُ، ولا يُحَسُّ، ولا طريقَ إليه إلاَّ القاموسُ، وشروحُ الأَقدمين وشروحُ شروحِهم، وبذلك ينعدِمُ التعاطفُ، ويقومُ حاجزَ الغربة، وينزوي الشعرُ الجاهليِّ، وتجرِبةُ الحياةِ الجاهلية... فإنَّ هذا الوجودَ الصوتيَّ النَّغَميَّ للشعرِ الجاهليِّ هو طريقُ التعاطفِ معه، وسبيلُ الفَهْمِ والتذوق، واكتشافِ كنوزِهِ الغنية[1]».

---

(١) «قراءة ثانية للشعر الجاهليِّ: الأَصالة والممكنُ» مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد (١٠) ١٩٨١، ص:٨. وانظر: «نظرية الأدب» رينيه ويليك واوستن وارين: ١٥٢.

الفصل الرابع

مداخل النص

بعد هذا الاستيعاب العميق الشامل للنص تبدأ الممارسة النقدية عند شاكر، ولقد تبين لي أن لهذه الممارسة النقدية مدخلين أساسيين هما: المدخل الشكلي الجمالي والمدخل الأخلاقي ، وأن «المدخل الشكلي هو تلخيصٌ لكيفية تشكيل المعنى، وأَنَّ المَدْخَلَ الأَخلاقيَّ تركيزٌ على ماهية المعنى[1]»، وأَنَّ شاكراً كان مُتَنَبِّهاً إلى أَنَّ الناقدَ «لن يكون ناقداً، اَي: قارئاً خبيراً إلاّ إذا تجاوزَ الأَشكالَ الفنيةَ إلى قيمتها الجوهريةِ للإنسان: الإنسانِ بكُلِّ طاقاته وبكُلِّ مشكلاته[2]». «وأَنَّ النَّقْدَ - أُصولاً تطبيقا - يتناول فِعْلَ الإبداع الذي يتحقَّقُ باشتراكِ الكاتبِ والقارىء، ولا موضوعَ له سوى كيفيات هذا الاشتراكِ ومَغْزاه[3]».

---

(١) خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، تصنيف ويلبر سكوت، ترجمة عناد غزوان وجعفر الخليلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، بلا تاريخ، ص: ٢٧.

(٢) دائرة الإبداع، د. شكري عياد، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦، ص: ٣٩.

(٣) المرجع نفسه، ص: ٥٧.

وربما كان إرجاءُ الحديث عن المدخلِ الأخلاقيِّ أَدْخَلَ في بابِ المنهج؛ إِذْ أَنَّ فيه عوناً على إدراكِ مَبْلَغِ الطاقة الفنية التي بذلها الشاعرُ في سبيلِ بلوغِ المَغْزى، وأيضاً لأن «القارىء لا يستطيعُ أَن يتذوَّقَ قصيدةً منَ القصائدِ إلاّ حين يتمرَّسُ بدقائقِ الشكْلِ فيها[١]». ولقد سبقت الإشارةُ إلى أَنَّ الكَشْفَ عن المعنى الأَدبيِّ للنصِّ وما يرقُدُ تحت التعبير من قِيَم فنية وأَخلاقية وفكريةٍ خطوةٌ تاليةٌ لإقامةِ المعنى الحرفيِّ للنَّصِّ مع ضرورةِ التيقُّظِ ههنُا إلى أَنَّ الكَشْفَ عن القيم الجماليةِ الشكليةِ من صَميم الممارسةِ النقديةِ، وليس من سبيلِ إقامة المعنى الحرفيِّ في شيءٍ، وأَنَّ المقصودَ هنا هو الإشارة إلى مقتضيات المنطق الداخلي لهذا البَحْثِ، وكَوْنه إجراءً منهجياً يضبط الرؤيةَ من الانتشار، وإلاّ فإنَّ النَّقْدَ مُغْرِقٌ في التنُّبهِ إلى عَدَمِ إمكانِ الفَصْلِ بين الشكل الفَنِّي والمحتوى، فإنَّه «لا يظلُّ شيءٌ من شكْلِ القصيدةِ ولا بِنْيتها العروضية ولا علاقاتِها الإيقاعية ولا أَسلوبها الخاصِّ بها عندما تُفْصَلُ عمَّا تحتويه من معنى، فاللغةُ ليست لغةً، بل أَصواتٌ، إلاّ إذا عبَّرت عن معنى[٢]»، وإِنَّ سرَّ الأُسلوب الأكبر في الشعر - بحسب ريتشاردز - هو ثمرةُ التعاونِ الوثيق بين الشكل والمعنى[٣] بل إِنَّ جورج لوكاش

---

(١) إليوت. الشاعر الناقد: ١١.

(٢) مفاهيم نقدية: ٥٠-٥١. نقلاً عن «الاستطيقا والنقد» هارولد أَزبورن، ١٩٥٥، ص: ٢٨٩.

(٣) المرجع نفسه، ص: ٥٤. نقلاً عن «النقد التطبيقي»، ريتشاردز، نيويورك، ١٩٤٩، ص: ٢٣٣.

الناقدَ المُعْرِقَ في الأيديولوجية الماركسية يدرك أَهمية «الشكل الإستطيقي باعتباره يخدمُ هَدَفَ التعبير عن كُلِّ اللحظاتِ الأساسيةِ في شمولية العمل الفني[1]» وقَبْلَه كان الناقد الروسي بيلِنِسْكي يُلِحُّ على أَنَّه «لا يمكنُ لفنٍّ بدون مضمونٍ معقولٍ ذي معنى تاريخي بوَصْفِه تعبيراً عن العالم المعاصر أَن يُرْضيَ إلاّ الهُواةَ المتحمسين للفنيةِ على النمطِ القديم... وإنَّ أَعظم قوَّةِ إبداعٍ لا تستطيعُ أَن تبعثَ الإعجابَ إلاّ لفترةٍ محدودةٍ إنْ هي اكتفت «بغناءِ العصفور» وأَنشأت لنفسها عالماً خاصاً لا يجمعه أيُّ جامعٍ بالواقع التاريخي والفلسفيِّ للعصر الراهن[2]».

في إطارِ المَدْخَلِ الجمالي يمكنُ التميزُ بين ثلاثةِ تجلّياتٍ جماليةٍ أساسية في النصِّ هي لغةُ النصِّ، وموسيقى النص، والصورةُ الشعريةُ، فقد ظهر لي أَنَّ شاكراً كان بسبيلِ الكَشْفِ عن عبقريةِ اللغة وبراعة الفنان، وتآزرِ العبقريةِ والبراعةِ في تشكيل المعنى، وبذل جَهْداً مُدْهشاً في سبيل إثبات أَنَّ الشاعرَ الجاهليَّ سيِّدُ شعرِهِ، وأَنَّ العربية - بحسب العقَّاد - «لغةٌ بُنِيَتْ على نَسَقِ الشعرِ في أُصوله الفنية والموسيقية، فهي في جملتها فَنٌّ منظومٌ مُنَسَّقُ الأوزان والأَصوات، لا تَنْفصلُ عن الشعرِ في

---

(١) المرجع نفسه، ص:٥١. نقلاً عن «مساهمة في تاريخ الإستطيقا» برلين، ١٩٥٤، ص:١٥٩.

(٢) «مقال في النقد» ضمن «نصوص مختارة»، ف. بيلنسكي، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٠، ص:٢٥، ٢٧.

كلامٍ تألفتْ منه ولو لم يكن من كلام الشعراء[1]» فكان يكونُ حسناً تفصيلُ القَوْلِ في هذه التجلّيات الجمالية كل على حِدَةٍ من غير غَفْلةٍ عن الأَواصرِ الخفيّةِ بَيْنَها، وعن علائِقها المُسْتَسِرَّةِ بالمَغْزى.

* - لغة النصوص

تُعَدُّ الدلالةُ اللغويةُ واحدةً من الدلالات الرئيسية للنصِّ إلى جانب الدلالات: الموسيقية، والبلاغية، والفنية[2]، ويتعذَّرُ الكَشْفُ عن المعنى الشعري والطاقة الجمالية للنصِّ من غير الاستعانة بالأَداةِ اللغوية. ويعتمدُ النقدُ تفريقاً أَساسياً بين مستوى الدلالة العادية للُغةِ القائم على الصحة والخطأ بحسب الأَعراف اللغوية وبين المستوى الجمالي الذي يقتضيه الأَسلوبُ الأَدبيُّ[3]، «فاللغةُ في الأَدبِ يجبُ أَن تؤدِّيَ معاني أَكثر وأَغْزَرَ ممَّا تؤدِّيه اللغة المرتبةُ ترتيباً منطقياً مطابقاً لقواعد النحو والصرف... وتختلفُ لغةُ الأَدبِ عن اللغة المألوفة باشتمالها على قُوى بثَّها فيها المؤلِّف عن دِرايةٍ وعَمْدٍ إِلى جانب قوةِ

---

(١) اللغة الشاعرة، مزايا الفنِّ والتعبير في اللغة، عباس محمود العقاد، دار غريب، القاهرة، ١٩٧٧، ص: ١١. وقد أَبدى شاكر إِعجابه بهذا الكتاب في «نمط صعب ونمط مخيف»: ٢١٢.

(٢) «مستقبل الشعر العربي»، محمود أَمين العالم، المقتطف، المجلد (١٥) العدد(٣) ١٩٤٩، ص: ١٦٤.

(٣) جدليات النص، د. محمد فتوح أَحمد، عالم الفكر، المجلد (٢٢) العددان (٣+٤) ١٩٩٤، ص: ٥٢.

الكلام الصحيح[1]» وهي القوى التي «تَرْقى بها اللغةُ الشعريةُ إلى المستوى الإستطيقي الذي لا يبلغه سواها، ومن ثَمَّ كان تمييزُ الدلالة الشعرية عن الدلالة التي تقتصرُ فيها اللغةُ على الأَشياءِ[2]» عملاً أَساسياً في وظيفة الناقدِ الذي يتصدَّى للنصِّ الأَدبيِّ[3].

ولأَنَّ الشّعْرَ يُظْهِرُ ما يظلُّ مُخْتَفِياً في اللغة العادية[4]، فإن «المبدئيّ والأساسيَّ... في تقويم النصِّ الشعريِّ هو المعرفةُ الشعريةُ، معرفةُ المزايا الخاصةِ بالإِبداع الشعري، وماهِيَّةِ اللغة الشعرية، وتاريخية هذه اللغةِ[5]»، فَإذا تعلَّق الأَمر بالشعر

---

(١) قواعد النقد الأدبي، لاسل أَبَرْ كرومبي، ترجمة د. محمد عوض محمد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط:٢، ١٩٨٦، ص:٣٦-٣٧.

(٢) الشعر واللغة، د. لطفي عبدالبديع، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط:١، ١٩٦٩، ص:٥.

(٣) وقد تتبَّع د. يوسف بكَّار جذورَ الوعي النقديِّ العربيِّ القديم بالفروق بين مستويات اللغة، وإدراك النقاد العرب القدماءِ لخصوصية القَوْل الشعريِّ في كتابه: «بناء القصيدة في النقد العربي القديم»، ص:١٤٠-١٤٨.

(٤) «هايْدِغَرْ والشعر: الشاعر لا يأتي بالخلاص»، ميشيل هار، مجلة فكر وفن، العدد (٤٧) ١٩٨٨، ص:١١.

(٥) «خواطر في النقد»، أدونيس، مجلة فصول، المجلد (٩) العددان (٣+٤) ١٩٩١، ص:١٦٧. وانظر: «بلاغة الخطاب وعلم النص» د. صلاح فضل، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢، ص:١٨ حيث يقول: يتشكَّلُ الخطابُ النصيُّ من أَبنيةٍ لغوية، الأَمر الذي يقتضي =

الجاهلي فإنَّ على الناقدِ أن يتنبَّه إلى «هذه الصلةِ العميقةِ الفريدةِ بين بنية اللغةِ العربيةِ وبين شعرِها الجاهليِّ[1]» وأن يُصبح آلةً فيلولوجيةً بالغةَ الإرْهافِ - بحسب باوَنْد[2]- وهو يواجه مُعْضِلَةَ لغة الشعرِ الجاهلي، «فإنَّ دراسة لغة الشعرِ الجاهليِّ بُغيةَ حلِّ مشكلاتها. ينبغي أن تكون مطلباً اساسيّاً في أيَّة محاولةٍ تُبْذَلُ لقراءته قراءةً جديدةً. ولعلَّ أخطَرَ هذه المشكلاتِ اللغويةِ وأَوْلاها بالنَّظرِ هو تحديدُ مدلولاتِ الألفاظِ اللغوية بعامةٍ والشعريةِ بخاصَّةٍ تحديداً تاريخيّاً دقيقاً. . . وحلُّ هذه المُعْضلةِ اللغويةِ يمكنُ أن يَهْدِيَنا إلى الكَشْفِ عن منابع الفَنِّ والإبداعِ في الشعرِ الجاهليِّ على الرغم من النمطيةِ الشكليةِ والموضوعيةِ الغالبة على قصائده. . . كما يُعيننا على الفَصْلِ في قضية توثيق الشعر الجاهليِّ[3]».

لقد تنبَّه شاكرٌ إلى هذا الفَرْقِ الأَصيلِ بين اللغةِ العاديةِ واللغة الأَدبيةِ، وهو الفرقُ الناشىءُ عن خَرْقِ اللغة وتحريفها، «فالشاعر

= من أيَّةِ مُقاربةٍ علميةٍ له أن تتأسَّسَ على اللغة، باعتبارها أهمَّ متغيِّرٍ مناسبٍ لطبيعته».

(١) «قراءة ثانية للشعر الجاهلي: الأصالة والممكن» مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد (١٠) ١٩٨١، ص: ٥.

(٢) النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ستانلي هايمن، ترجمة د. إحسان عباس، د. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ج١ ص: ١٤٦.

(٣) «التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي»، د. إبراهيم عبدالرحمن، مجلة فصول، المجلد (١) العدد (٣) ١٩٨١، ص: ١٢٧.

ملزمٌ بخَرْقِ اللغةِ إذا أَراد أَن يُبْرِزَ وَجْه العالَم المؤثِّر الذي يَخْلُفُ فينا ظهورُهُ ذلك الشكْلَ البالغَ من الأَرْيَحِيَّةِ الإستطيقية التي سمَّاها فاليري بالافتِتان[1] وهو ما كان يسمِّيه عبدالقاهر بأُخْذَةِ السِّحْرِ والهِزَّةِ والأَرْيحيَّةِ، فَفَرَقَ شاكر بين لغةِ الشعرِ ولغةِ المعجم بقوله: «وحين نذكر «الألفاظ» في معرِضِ الكلام عن الشِّعرِ عامَّةً، وفي كُلِّ لسانٍ، فَغيرُ مرادٍ بها مُجَرَّدُ وجودِها في اللغةِ وكُتُبِها، بمعانيها التي درج عليها أَهلُ كلِّ لسانٍ في التعبير عن فَحْوى ما يُريدون، فهذا أَمْرٌ طَلْقٌ مُباح... أَمَّا ألفاظ الشعر فأَمرها مختلفٌ، لأَنَّهم يُلْبِسونَها بالإسباغ ويخلعون عنها بالتعريةِ ما يكاد ينقُل اللَّفْظَ من مُسْتقرِّهِ في اللغةِ إلى مدارجَ تَسيلُ باللفظِ إلى غايةٍ غير غايةِ المتكلِّم المُبينِ عن نَفْسهِ لسامعه، وهذا شبيه بما نُسَمِّيه «المجاز» و «الاستعارة» و «الكناية» وما جرى مَجْراها[2]».

لم يكن هذا الوعيُ بالفَرْقِ بين مستوياتِ اللغة وعياً نظرياً فحسبُ، فإنَّ شاكراً قد بذل جَهْداً عملياً في الكَشْفِ عن هذا الفَرْقِ، فهو لا يَني يُقيمُ التمايزَ الدقيقَ بين الاستعمال الشعري للُغةِ والاستعمال العادي لها، وقد تجلَّى ذلك في مستويين:

أ- مستوى الألفاظ المفردة ب- مستوى التركيب.

أَما الأَلفاظُ، فقد سبقت الإشارةُ إلى أَنَّ شاكراً قد تخيَّر بَعْضَ

---

(١) بنية اللغة الشعرية: ٢١٥.

(٢) نمط صعب ونمط مخيف: ١٣٣.

أَلفاظِ القصيدة من غير ديوان الحماسة الذي اعتمد عليه، وعلَّل ذلك بأَن هذه الأَلفاظَ أَكثر وفاءً بالمعنى الشعريِّ، فمن ذلك اختياره للفظ: « قَذَفَ العِبْءَ عليَّ وولّى» وهي روايةُ صاحبِ التيجان، وٱبن عبد ربِّه في «العقد» والزمخشري في «أساس البلاغة» دون روايةِ أَبي تمّام في «الحماسة» «خَلَّفَ العِبْءَ» وعلَّل ذلك بأَنَ الثانية « روايةٌ ضعيفةٌ في حقِّ معنى الأَبيات. . . والروايةُ الأُولى من الجَوْدةِ بمكانٍ شامخٍ[1] وكذا القَوْلُ في اختياره روايةَ «سقِّينها يا سوادَ بن عمرو» دون رواية «فاسقينها»، وتعليلُه ذلك بقوله: «لأَني وجدتُ هذه الفاءَ مُفْسِدَةً، لأَنَّها تنُقُل «حديث النفس» هذا، فتجعلَه سَرْداً واحداً، كأَنَّه قال: «حلَّت الخَمْرُ، فمن أَجْلِ ذلك ٱسقنيها» وهذا ليس بشعرٍ صالح هنا. ثم لأَنَّ «سقِّنيها» بلا فاءٍ، فيها من تصويرِ حركةِ العَجَلةِ والشوقِ، حتى كأَنَّك تراه وهو يمدُّ إِليه يد المتناولِ من خلالِ النَّغَم، وحتى كأَنَّك تراه يتناولُ بيده قَدَحاً بعد قَدَحٍ، قد تلألأَ وَجْهُهُ، وضَحِكت عيناه بريقاً يُوْمِضُ[2] ».

وعلى الرغم من ٱطِّراح شاكرٍ بمَرَّةٍ روايةَ كتاب «التيجان» بسبب ما يَعْتوِرُهُ من الآفات، إِلاّ أَنّه تحت وطأة الإِحساس بالمعنى الشعري للُغةِ اضطر إلى تقديم روايته التي تفرَّد بها في قول الشاعر «وسباعِ الطير» على روايةِ المصادر الأخرى» «وعتاق

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ١٥٢. وهذا غير كافٍ في حقِّ النقد بل لا بُدَّ من تعليلِ هذا الاختيار.

(٢) المصدر نفسه، ص: ٢٦٦.

الطير» ثم شَفَع ذلك بتفسير يطولُ ذكره[١].

وثمَّةَ مَظْهَرٌ آخَرُ تجلَّى فيه وَعْيُ شاكرٍ باللغةِ الشعرية هو استدراكُه على شرّاحِ الشعر القُدماءِ ممَّن اضطلعوا بأعباءِ شَرْحِ هذه القصيدة كالمرزوقيِّ والمعرِّي والتبريزي، وإظهارُهُ أَوْجُهَ القصورِ والحَيْفِ التي لحقَتْ بالمعنى الشعريِّ من جَرَّاءِ الخضوع للمعنى المعجميّ للُغةِ، فمن ذلك وقفته المتأنية عند قول الشاعر في البيت الحادي عشر:

مسْبِلٌ في الحيِّ أَحْوى رِفَلٌّ ... وإذا يَعْدو فَسِمْعٌ أَزَلُّ

يقول شاكر: «إنَّ الشُّراح أساءوا في هذا البيْتِ غايةَ الإساءةِ، وطمَسوا بَهاءَ الشعرِ بإساءتهم... فالمرزوقيُّ، وأَبو العلاءِ المعريُّ، والتبريزيُّ مجمعون على أَنَّ الحرفَ «مُسْبِلٌ» هو من «إسْبالِ الإزار» وهو إرخاؤه يُسْحَبُ على الأرضِ خُيَلاءَ وكِبْراً وتَبَخْتُراً، لأَنَّ من عادة العربِ أَن يَصِفوا أَهْل النعمةِ في حال الأَمْنِ والدَّعَةِ بذلك[٢]».

---

(١) المصدر نفسه، ص:٢٦٩-٢٧٢. ولُبابُ هذا التفسير: أَنَّ العِتاقَ جمع عتيق وهو الكريمُ الشريفُ من كلِّ شيءٍ، ومن كل حيوانٍ وطائر، فهي كرامُ الطير التي تصيدُ ويقال لها: أَحرار الطير. وأَما سباع الطير فهي أَكَّالةُ اللحوم. وكلُّ ما أَكل اللحمَ خالصاً فهو سَبُعٌ طيراً كان أَو حيواناً، وهي هنا لئامُ الطير وخِساسُها، لأَنَّها تأكل الجِيَفَ والمَيْتَةَ وتَريكةَ السَّبُع . وسباع الطير إنَّما يعني النسور في بلاد هذيل، والنسر سَبُعٌ لئيم يكثر وجوده في جبال هذيل.

(٢) نمط صعب ونمط مخيف:١٥٧.

«ومُسْبلٌ في هذا الشعرِ إنَّما عنى به فَرَساً عتيقاً ضافيَ السبيب[1]، قد أَسْبَلَ ذَيْلَهُ، يُرخيه أَو يَشيلُ به، ويضربُ به يَمْنَةً ويَسْرَةً، واختال اختيالاً، وتبخْتَرَ في مشيته، وشبَّه خالَه به في خُيَلائه... وقد أَغْفَلَتْ كُتُبُ اللغةِ هذه الصفَةَ من صفاتِ الفرس إلاّ أَنَّهم قالوا: «امرأَةٌ مسبلٌ أَسبَلَتْ ذَيْلَها، وأَسْبَلَ الفَرَسْ ذَنَبَهُ: أَرْسَلَه» «وإذا صحَّ أَن يُقال: أَسبل الفرسُ ذَنَبَهُ وهو صحيحٌ، صحَّ أَيْضاً أَن يُوصَفَ فيقال: «مسبلٌ» مُجَرَّدةً، يُرادُ به الفَرَسُ الذَّيَّالُ، المُسْبِلُ ذَنَبَهُ، كما صحَّ أَن يُقال «مُسْبلٌ» مُجَردُةً من «أسبل الرجل إزاره» فقد جاء في الحديثِ الصحيح[2]... عن أَبي ذَرٍّ: «ثلاثةٌ لا يكلِّمُهم الله يومَ القيامة، ولا ينظرُ إليهم ولا يُزكّيهم ولهم عذابٌ أَليم. قال: فقرأَها ثلاثَ مِرارٍ، قال أَبو ذَرٍّ: خابوا وخَسِروا، مَنْ هم يا رسولَ الله؟ قال: المُسْبِلُ، والمنَّانُ، والمُنْفِقُ سِلْعَتَه بالحَلِفَ الكاذب» يُراد به: «المسبل إزارهُ كما جاءَ في لفظٍ آخر. «والذي ذهب بأَبي العلاءِ وأَصحابه مذهَبَهم في تفسير «المُسْبلِ» قلَّةُ وجودِ مُسْبلٍ «فيما وَقَعَ لهم من الشعرِ، ولإغْفالِ أَصحابِ اللغةِ إيرادهُ في صفات الخيلِ، وغَرَّهم ما استفاض من قولهم: «أَسْبَلَ إزارَهُ»... فحملوه بأوَّلِ الخاطرِ على ما أَلِفوا من اللغة[3]».

---

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ١٥٩.

(٢) صحيح مسلم برقم (١٠٦) وكلُّ الروايات في الباب بلفظ «المسبل إزاره» ولكنْ صحَّ عند ابن حبان برقم (٤٩٠٧) مجيء «المسبل» مجرَّداً دون قوله: إزاره.

(٣) نمط صعب ونمط مخيف: ١٥٩.

أَمَّا تفسير هذا الحرفِ عند شاكر فهو أَنَّ الشاعرَ شبَّه خالَه «وهو يغدو في الحيِّ، وقد تمشَّتْ فيه وفي أَصحابهُ حُمَيَّا الكأس كأنَّه فرسٌ ذيَّالٌ يمرَحُ اختيالاً، ولذلك قابله في الشطر الثاني بشبيهٍ آخَرَ من حَيِّزِه فقال: «وإذا يعدو فَسِمْعٌ أَزلُّ».

ولقد صبَّ شاكرٌ جامَّ غَضَبِهِ على المرزوقيِّ الذي فَسَّرَ الشِّعْرَ بحسب مَبْلَغه من العِلم بِالعربية حَسْبُ، من غَيْرِ فِطْرَةٍ تؤهِّله لشرح الشعر[1]، يقول شاكر: «وههنا مَثَلٌ على ما يُحدُثه مَنْ يتولَّى شَرْحَ الشعرِ بلا فِطْرَةٍ تؤهله. فالمرزوقيُّ يقول في شرح قوله: «صلِيَتْ مني هُذَيلٌ بخِرْقٍ» ما نصُّه: «ابْتُليَتْ هُذَيل من جهتي برجلٍ كريم يتخرَّقُ في العُرْفِ (أَي: المعروف) مع الأَولياء، وبالنُّكرِ مع الأَعداءِ» ثم يقول: «صليت بكذا» أَي: ابُتليت به ومُنيت، وأصلُه من صلاءِ النار[2]» والمرزوقيُّ إمامٌ جليلٌ من العلماءِ بالعربية، ولكنَّه ليس من العلماءِ بالشعر في شيء، وقد جَزَرَ البيتَ جَزْراً بسِكِّين علْم اللغة، واستصفى دَمَهُ بتفسيرهِ الذي أَساءَ فيه... : فإنَّ قولَه: «صَلِيَتْ مني هُذيلٌ بِخِرْقٍ» ينبغي أَنْ يظلَّ محتفظاً بأَصل معناه، لا بتأويلِ لفْظِه،

(١) وهذا قريبٌ ممَّا ذكره الجرجاني في «دلائل الاعجاز»: ٢٥٢ من خبر البحتريِّ حين سأَله عبيدالله بن عبدالله بن طاهر عن مسلم بن الوليد وأَبي نُواس: أَيُّهما أَشْعَرُ؟ فقال: أَبو نُواس. فقال: إنَّ أَبا العباس ثعلباً لا يُوافقك على هذا. فقال: ليس هذا من شأنِ ثعلبٍ وذويه، من المتعاطين لعلمِ الشعرِ دون عمله، إنَّما يعلمُ ذلك مَنْ دُفعَ في مسلكِ طريقِ الشعرِ إلى مضايقه وانتهى إلى ضروراته».

(٢) الحماسة بشرح المرزوقي ٢: ٨٣٦.

فهو من قولهم: «صَلِيَ بالنار» إذا قاسى حرَّها أَو احترقَ منها، لأَنَّه إنَّما يُشيرُ بهذا الحرفِ إِلى نارِ الحربِ التي أَوقَدَها على هُذْيلٍ حتى احترقت بها، وقد حذف «بالنار» وأَقام مقامه «بخِرقٍ» ليُضيفَ إِلى معنى «خِرْقٍ» معنى «مُسَعِّرِ الحرب» وهو الذي يؤرِّثُ النارَ حتى تصيرَ سعيراً تحتَدِمُ شعاليلُه وتنتشر . . . وأَمَّا «الخرقُ» فهو عند أَهلِ اللغةِ، وهو الذي اتَّبعه المرزوقي: الفتى الظريفُ في سماحةٍ ونجدةٍ، السخيُّ، المُتخرِّقُ في المعروف. . . وما عند أَهلِ اللغةِ صحيح، ولكنه لا يصلح لهذا البيتِ ولا لأَشباهه، لأَنه يُوقعُ في غُموضٍ مُفْسِدٍ، وأَمَّا الذي ينبغي أَن يُقال. . . فهو أَنَّ «الخِرْقَ» من الفتيانِ الذي ينغمسُ في لهبِ الحربِ، ثم يخرجَ، ثم يعودُ فينغمس ثم يخرجُ يخترقُ شواجر الأَسنَّةِ والرماح والسيوفِ سالماً ثم ينفذُ ثم يعود، . . . فلو فسَّرْتَ شيئاً من ذلك بالتخرّقِ في الكرمِ فقد دَفَنْتَ الشعرَ في تابوتٍ من اللغة[1]».

وكما خَرَج شاكرٌ من دائرةِ الشراحِ القدماءِ واستدرك عليهم غير قليلٍ من الأَلفاظِ التي هي أَحقُّ بمعنى الشعرِ[2]، فقد نَزَعَ مَنْزَعاً بارعاً في حُسْنِ التأَتّي للُغةِ الشعرِ والتغلغل في أَسرارِها، حين جعل يستدركُ على نَصِّ اللغةِ ويزيدُ عليها أَلفاظاً أَخلَّت بها المعاجمُ، اجتهد في زيادتِها حين لم يجد في المعجم ما يَفي

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ٢٥٥-٢٥٧.

(٢) المصدر نفسه، انظر مثلاً الصفحات: ١٧٧، ١٨١، ٢١٣، ٢١٥، ٢٢٤، ٢٧١ وغيرها.

بالمعنى الشعريِّ، وقد سبقت الإشارةُ إلى صعوبةِ هذا المَنْزَع، وأنَّه لا يكاد يتحقَّق به إلاّ أفرادٌ قلائلُ ممَّن أطالوا الاعتكافَ في محرابِ العلْم، وأنَّ الأَمرَ يزداد صعوبةً بالنسبةِ للمتأخرين، وبيقينٍ أَنَّ شاكراً ممَّن يسوغُ له الاجتهادُ في هذا البابِ، فإنَّه لا يكادُ يُدانيه أَحدٌ في العلم بالعربية أَو يَفْري فَرْيَه، «وإحاطتُه بالتراث - كما يقول إحسان عباس - وتمثُّله لأبعاده... أَمرٌ كالنهارِ لا يحتاجُ إلى دليل[1]». والأَمثلةُ التي زاد فيها شاكرٌ على نصِّ اللغةِ في شرح هذه القصيدةِ كثيرةٌ، وبحسبي الاجتزاء ببعض الأَمثلةِ الدَّالة على مَبْلغ إحساسه بالمعنى الشعري للُّغةِ[2].

حين فَسَّر شاكر قَوْلَ الشاعر:

خبَرٌ ما، نابنا، مُصْمئِلٌّ! جلَّ حتى دقَّ فيه الأَجلُّ

لم يَرْتَضِ تفسير أهل اللغة لقوله: «مصمئل»، فإنَّهم يقولون: ««المصمئلُّ»: المُنتَفخُ من الغضب، و«المصمئلّ»: الشديد. فلو اقتصَرْتَ على نَصِّ اللغةِ هنا في تفسير هذا اللفظ، لفقد الشعر معناه. وإنَّما فَحْوى مرادِ الشاعرِ أَن يدلَّك على أَنَّه كلَّما زاد الخَبَرَ تأمُّلاً، زاد تفاقُماً وتعاظُماً، وأَطْبَقَ عليه إطباقاً، وأَحاط به إحاطةً لا تَدَعُ له من إطباقه عليه مَخْرَجاً، فأَوْلى أَن يُقالَ: إنَّه من قولهم: «اصمألَّ النباتُ»: إذا التفَّ وعَظُمَ وأَطبَقَ

(١) القوس العذراء: ٥.

(٢) والزيادةُ على نصِّ اللغةِ من محاسنِ عمل شاكر، وقد سبقه إلى هذا أَخوه أَحمد حين نشر المفضليات والأَصمعيات بالاشتراك مع عبدالسلام هارون، فألحقا ثَبَتاً بالحروف التي لم تذكر في المعاجم.

بَعْضُه على بعضٍ من كثافته... فأنت في مِثْلِ هذا الموضع محتاجٍ في البيانِ أَن تزيدَ على نَصِّ اللغةِ، مستَدِلاً بأَصل مادةِ اللغة[1]».

وكذا القَوْلُ في رَفْضِهِ تفسيرَ الشرَّاحِ وأَهْلِ اللغة لمعنى قول الشاعر «يُجْدي» في البيت العاشر[2]. فإن «المرزوقي وسائر الشُّرَّاحِ ذهبوا إِلى أَنَّه من «الجَدْوى» وهي العطيةُ، وهذا لَغْوٌ وفسادٌ - وإِنَّمَا حملهم عليه اقتصارُ أَصحابِ اللغةِ وأَصحابِ المعاجمِ على هذا المعنى، فقالوا: أَجدى فلان: إذا أَعطى عطية. وهذا التفسيرُ صارفٌ قولَه: «حيث يُجْدي»، عن أَن يكونَ المجدي هو الغَيْثَ، إِلى أَن يكونَ المُجدي هو الرجلَ المُشَبَّه بالغيثِ، فيكونَ مرادُ الشاعرِ صفةَ خاله بالسخاءِ والكَرَمِ لا غَيْرُ. وإذا كان ذلك معناه، كان أَشبه بأَن يكون تكراراً للمعنى الذي سَلَفَ منذ قليلٍ في البيت الثامن في قوله: «ونَدي الكَفَّيْن»، لم يَزِدْ عليه إلاّ زيادةَ تفسيرٍ بقوله: «غامرٌ حيث يُجْدي». وهذا خَطَلٌ شديدٌ، لم يرتكب الشاعرُ مِثْلَهُ فيما مضى ولا فيما يُسْتَقْبَل ولا يَقَعُ في مِثْلِه إلاّ مَنْ لم يحتَرِزْ من خَسيس الكلام. والصوابُ أَن يُقال في تفسير «أَجْدى»: أَجدى الغيثُ أَو السحابُ» إذا أَمطر وجاد بقَطْرِه. فأَصلُ هذه المادةِ من اللغةِ عندهم جميعاً هي «الجَدا» (وهو مقصورٌ بفتح الجيم) وهو المطرُ العام. وهم يقولون: غيثٌ جَداً، ...، وعند أَهل اللغةِ أَيضاً أَنَّ «الجَدْوى»

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ١٤٦.

(٢) وهو قوله: غَيْثُ مُزْنٍ، غامِرٌ حيث يُجْدي، وإذا يَسْطو، فليثٌ أَبَلُّ.

و«أَجدى» بمعنى أَعطى إنمَّا أُخِذَ من «الجَدا» وهو المطر. فينبغي أَن يقال ههنا أَيضاً: إنَّه يقالُ من «الجَدا» وهو المطرُ: «أَجْدى» بمعنى أَمطر، كما قالوا من «المطر»: أَمْطَر، وهو اشتقاقٌ صحيحٌ لا قادحَ فيه. وهذا البناءُ، بهذا المعنى، لم تذكُرْهُ كُتُبُ اللغةِ، ولكنه ينبغي أَن يُقَيَّدَ ويُزادَ عليها، وشاهدُهُ من كلامِ العربِ هذا البيتُ[1]».

وحين قال الشاعر:

تضحك الضَّبْعُ لقتلى هُذَيلٍ وترى الذئبَ لها يستهلُّ

قال شاكر: «وترى الذئبَ لها يستهلُّ». فُسِّرَ «استهلالُ الذئبِ» في غيرِ مادَّته في كُتبِ اللغة (مادة: هلل) فقيل: «يستهِلُ: يصيحُ ويستعوي الذئابَ». و«استعواؤها»: أَن يَعْويَ الذئبُ، فتستدلَّ الذئابُ بعُوائه، فتأتيه وهي تَعْوي كالمجيبة له. و«يستهلُّ» من قولهم، «استهلَّ الرجلُ»: إذا فَرِحَ فصاحَ. ولم أَجِدْهم ذكروا «الاستهلال» في أَصواتِ الذئابِ ولا وصفوه وإنمَّا اقتصروا على: «عوى الذئبُ، وضغا، ووَعْوَعَ» فينبغي أَن يُزادَ في أَصواتِ الذئاب «الاستهلال». وتفسيره: أَن يعويَ عُواءً يُشْبه أَن تكونَ فيه رنَّةُ فَرَحٍ واستبشارٍ، إذا هو رأَى جيفةً، فتسمعه الذئابُ فتجتمع إليه مُسْتجيبةً لعُوائه[2]».

---

(١) نمط صعبٌ ونمط مخيف: ١٩١.

(٢) نمط صعب ونمط مخيف: ٢٦٨.

وقد اعترض بعضُ الباحثين - وهو اعتراضٌ صحيح - على شاكرٍ في تَفْسيرِ هذا الحرف، لأَنَّ القدماءَ فسَّروا الاستهلال برَفْعِ الصوت =

أَمَّا لغةُ النصِّ في مستوى التركيب، فقد كانت المجالَ الذي تسنَّى فيه لشاكرِ الدلالةُ على عبقرية اللغة وسطوةِ الشاعرِ عليها. وقد سبقت الإِشارةُ إلى موقفِ شاكرٍ من تبرئةِ الشاعرِ الجاهلي من شائبةِ التقصير عن بلوغ ذُرى الفَنِّ عند تفسيرِه قَوْلَ الشاعر: «غَيْثُ مَزْنٍ غامرٌ حيث يُجْدَي»، وكان ذلك إشارةً خاطفةً[1]، أَمَّا حين فَسَّر قَوْلَ الشاعرِ في البيت التاسع: «ظاعنٌ بالحَزْم» البيت، فقد توقَّف طويلاً عند براعةِ الشاعرِ وبصيرةِ الفنَّانِ فقال: «وافتتاحُ الشاعرِ غناءَهُ بقوله: «ظاعنٌ بالحَزْم»، أَحدُ المهارات التي لا تنقادُ إلاّ للشعراءِ المطبوعين، الذين تَنْبَجِسُ عفواً من سرِّ نفوسِهم، روائعُ هذا السحرِ المسمَّى بالبيان: بيانِ الإِنسانِ باللغةِ وباللفظ واللفظين منها، عمَّا تعْجَزُ الفنونُ جميعاً عن إدراكه إلاّ بعد لَغْوٍ طويلٍ، ثم لا تبلغُ في الشرفِ مَبْلَغَهُ، ولا تَبْقى في النفوس بقاءَهُ. فبِحِذْقٍ ثاقبٍ غيرِ مُزَوَّرٍ وبمكْرٍ نافذٍ غيرِ مُتَكَلِّفٍ، أَجْلى شاعرُنا «الحَزْم» عن مكانه من ممدوحِ صفات خاله وخلائقه وهي حق الكلام، فلم يقل «حازم» كما قال من قَبْلُ: «أَبيّ»، بل أَحلَّ مكانها «ظاعن»، والظَعْنُ عملٌ عارضٌ من أَعمالِ الجُثَثِ والأَبدانِ التي ليست... مَظِنَّةَ ذَمٍّ أَو مَدْحٍ،

= مطلقاً، أَيّاً كان صاحبه. قال ٱبن منظور في «اللسان» ١١: ٧٠١ وكلُّ شيءٍ رَفَعَ صَوْتَهُ فَقَدِ ٱستهلَّ. فانتفت الحاجةُ إلى عدِّ الاستهلال من أصواتِ الذئب. انظر: أبو فهر محمود محمد شاكر، بين الدرس الأدبي والتحقيق، محمود إبراهيم الرضواني، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط: ١، ١٩٩٥، ص: ١٥٣-١٥٤.

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ١٩١.

و«الحزم» عملٌ لازمٌ من أَعمالِ الطبائع والسجايا. . . وهي مَظِنَّةٌ للمدحِ والذمِّ. والذي سنَّى له هذا المَذْهَبَ، من إِجلاءِ «حازِم» وهي الصفة اللازمةُ المُخيلَةُ للمدحِ، وإِحلالِ «ظاعن» محلَّها وهي الصفةُ العارضةُ البريئةُ من المدحِ والذم، هو بصيرةُ الفَنِّ في حسِّ الفنان، فإِنَّه حين استفزَّ أَساريرَ الصورة (في الأَبياتِ السالفة) من السكونِ الجاثم إِلى الحركةِ المُنْطلقةِ المتحدِّرة، بما في «شهمٌ مدّلٌ» من الحدَّة والتوقُّدِ والمضاءِ، ومن التجُمع والانصبابِ والمفاجأة، لَمَحَتْ بصيرةُ الفَنِّ فيه ما في لفظَ «حازم» ومعناه من الجمودِ والصلابةِ والوقارِ. . . فلو أَنَّه افتتح غناءَه بها لارتطمت الصورةُ التي نبضت، ثم انتفضت حيَّةً بما في «شَهْمٌ مُدِلٌّ» من الحركةِ الدافقةِ، بصفحة طَوْدٍ فارعٍ من الجمودِ والصلابة والوقارِ، ثم لتهشَّمَتْ هامدةً بلا نَبْضٍ من حياةٍ أَو حركةٍ. وكالبرقِ، آنَسَتْ بصيرةُ الفَنِّ في شاعِرنا ما في ظاعنٍ من تمادي الحركةِ وتدفُّقِها، . . . ، وبَصُرَتْ بما يتَطَّلبُه «الظعنُ» والسيرُ في البيدِ من صفاتٍ لازمةٍ لمرتكب السير من جرأةٍ ومضاءٍ، ومن حَذَرٍ وتوجُّسٍ. . . فلم يُبالِ أَن يأْخُذَ هذه الصفة العارضة «ظاعن» والتي تنقَضي بانقضاءِ فعْلِها، . . . ، فبالحِذْقِ الثاقبِ والمكْرِ النافذِ، اقتطع صفةً جامعةً من الصفات اللازمة التي يتطلَّبها الظَعُن» من سجايا «الظاعنِ» الذي يخترقُ معاطبَ البَيْداءِ، وهي «الحَزْمُ» فاستحياها ونَشَرَها ونفخ فيها الروحَ، ليجعلَها حيّاً عاقلاً مدركاً كسائرِ الأَحياءِ، يصلحُ أَن يكونَ رفيقاً من رُفقاءِ هذا الظاعن. . . وكذلك نَفَذَتْ بصيرةُ الفَنِّ في نفسِ

الفنَّانِ إلى أَقصى الحِذْقِ والبراعة، وانطلق النَّغَمُ متحدِّراً طليقاً، لا يكفُّ من تدفُّق حركتِه سدٌ يعوقُ تحدُّرَهُ، وسَلِمَتِ الصورةُ أَن ترتطمَ بصفحتِه، فتتهشَّم هامدةً بلا نَبْضٍ من حياةٍ أَو حركةٍ... ولولا ذلك لذهب الفَنُّ كلُّه هَذْرَاً وباطلاً[1]».

وكما كشف شاكرٌ عن بصيرةِ الفنان التي تُبْدِعُ في تشكيل اللغةِ وتلمحُ العلائقُ المُسْتَسِرّةَ بين مفرداتِها، كشف أَيضاً عن شجاعةِ الشاعر وجَراءته على خَرْقِ نظامِ اللغةِ[2]، بُغْيَةَ التغلغُلِ في سرِّ الفَنِّ، وذلك في تفسيره للبيت السادس:

بزَّني الدَّهْرُ، وكان غَشوماً، بأَبيٍّ، جارُهُ ما يُذَلُّ

يقول شاكر: «وبدأ يتغنَّى: «بَزَّني الدهرُ»، وأَوْجَبَ بعده سكتةً لطيفةً، لأَنَّ هذا الفعل «بَزَّ» قد يتعدَى إلى مفعولٍ واحدٍ، ويُرادُ به عندئذٍ مُجَرَّدُ الخَبرِ عن وقوعِ السَّلْبِ قَهْراً وعَسْفاً، فالوقوفُ عند آخرِه يتمُّ به الكلامُ، ولكنَّ هذا مكْرُ الشعراءِ الخفيُّ، فإنَّه لم يُرِدِ الخَبَرَ عن مُجَرَّدِ السَّلْبِ، بل اراد «بَزَّ» الذي يتعدَّى إلى مفعولين، فكان حقُّ الكلامُ أَن يقولَ: «بزَّني الدهرُ

---

(١) نمط صعب ومخيف: ١٨٦-١٨٨.

(٢) يبدو أَنَّ الشجاعةَ علاقةٌ متبادلة بين المبدع واللغةِ، فقد عقد ابن جني باباً كبيراً في شجاعةِ العربية من حيث الحذف والزيادة والتقديم والتأخير، والحمل على المعنى، والتحريف؛ أَي أَنَّ في طبيعةِ اللغةِ ما يُثبِّتُ قَلْبَ الشاعرِ وهو يتفنَّنُ في تشكيلها. انظر: الخصائص، صنعة أَبي الفتح عثمان بن جني، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٥٢، ج٢ ص: ٣٦٠-٤٤١.

أَبِيّاً»، ولكنَّه لما ذكر «الدهرَ» وما لقيَ من عَسْفِهِ به وبخاله، فَطَعَ به وبخلائقه، فكفَّ عن إِيصال الفعل إِلى مفعوله الثاني، ةوتركه مطروحاً كأنه لا يتطلَّب هذا المفعولَ، وأَحبَّ أَن يَصِفَ «الدهر» صفةً تلائمُ فظاظَتَه به وغِلظتَه، فقال: «وكان غَشوماً». . . ولكنَّ الفجيعةَ بخاله كانت ماثلةً في قرارةِ نفسه، وهمَّت أَن تَبْغَتَهُ فتَشْغَلَه وتُنْسِيَه ما بدأ به إِذْ قال: «بزَّني»، وراودَتْهُ أَن يمضي فيقولَ: «وكان غَشوماً، فَجعني بأَبيٍّ جارُهُ ما يُذَلُّ»، ثم انتبه، فأسقط «فجعني» التي راودَتْهُ من أَعماقِ نفسه، ولم يُبالِ اَن يمضيَ قائِلاً: «وكان غَشوماً، بأَبيٍّ جاره ما يُذَلُّ، فعل ذلك جرأةٌ منه وشجاعةً على اللغة[1]».

وممَّا يندرجُ تحت مفهوم سطوةِ الشاعرِ على تشكيل اللغةِ الأَدبيةِ، وعبقرية اللغة في الاستجابة لمقتضيات الفَنِّ مصطلحُ التشعيث»، وهو في اَصْلِ الوَضْع: التفريقُ[2]، وهو ههنا وسيلةٌ فنيَّةٌ توسَّل بها الشعراءُ الذين «ركبوا إِلى أَغراضِهم أَغْمَضَ ما في البيانِ الإِنسانيِّ من المذاهب، فربما شَعَّثوا ما كان حقُّه أَن يكونَ مُجْتَمِعاً، لأَنهَّم لا يبلغون حقَّ الشعرِ إِلاّ بهذا التشعيث[3]». وقد بيَّن شاكرٌ خطورةَ الإِخلالِ بَعَدَمِ التنبُّه إِلى هذه المسالك الدقيقة

---

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ١٥٤-١٥٥.

(٢) الصحاح، اسماعيل بن حماد الجوهري، تحقيق أَحمد عبدالغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط:٣، ١٩٨٤، ج١ ص: ٢٨٥.

(٣) نمط صعب ونمط مخيف: ١٢٩.

في مناهج الشعراءِ، وأَنَّ الشعر يتمرَّدُ على الناقد الذي «يظنُّ أَن لو جمع هذا إلى هذا، فقد أَزال عنه «التشعيث» وردَّه إلى الجادَّة، ولكنه في الحقيقةِ لم يَزِدْ على أَن أَفْسَدَ بعَقْله، ما تَعِبَ الشاعرُ في تشعيثه بميزانٍ وتَقْدير[1]»، وأَبدى شاكرٌ إعجاباً كبيراً ببصيرة الشاعر الألماني «جوته» الذي تفطَّن لجوهرِ الفَنِّ في هذه القصيدة وهو التشعيث فقال - أي جوته -: «أَروعُ ما في هذه القصيدة، في رأينا أَنَّ النثرالخالصَ الذي يُصوِّرُ الفِعْلَ، يصيرُ شعرياً بواسطة، نَقْلِ [مختلف] الحوادثِ من مواضِعها (وهذا هو التشعيث)، ولهذا السببِ، ولأَنَّها تكادُ تخلو خلوّاً تامّاً من كلِّ تزويق خارجي (يقول شاكر: لله درُّ جوته ما أَبصره بالشعر!) يزداد جلالُ القصيدة. ومن يَقْرَأُها بإمعانٍ (صواب الكلام أَن يُقالَ: بإنعام، أي بإطالةِ فكْرٍ، ونفاذِ بصيرةٍ، ولُطْفِ نظر) لا بُدَّ أَن يرى الأَحداثَ من البدايةِ حتى النهاية وهي تنمو وتتشكَّل أَمام خياله[2]»، وقد عقَّب شاكرٌ على هذا الكلامِ بقوله: «بأيِّ

---

(١) نمط صعب ونمط مخيف، ص:١٢٩-١٣٠.

(٢) نمط صعب ونمط مخيف:٣٠٦-٣٠٧. وانظر:«جوته والأدب العربي»، د. عبدالغفار مكاوي، مجلة المجلة، العدد (١٤٧)،١٩٦٩، ص:٢٨. والديوان الشرقي للمؤلف الغربي:٣٨١. وقبل «جوته» كان «دانتي» قد أشار إلى جلالِ اللغةِ المشعَّثةِ (الشعثاء) في مقالته «فصاحة العامية» حيث يقسم «العامية النبيلة المهذبة» و «الملكية» إلى كلمات «طفولية» (بسيطة جداً) و «أُنثوية» (ناعمة جدّاً) و «رجولية»، ثم يقسم، «الرجولية» إلى قسمين ثانويين: «حرشية» (خشنة جدّاً)، و «مدنية»، ثم يقسم «المدنية» إلى=

حسٌّ مُرْهَفٍ، كأنَّه سنانٌ نافذٌ، اْستطاع هذا الأعجميُّ أن ينفُذَ إلى هذا العُمْقِ من خلالِ ترجمةٍ لاتينية لهذا الغناءِ العربيِّ الفخم[1]؟».

وليس التشعيثُ مقصوراً على مجرَّدِ تشعيثِ الألفاظِ وتفريقِها، فهناك نمطٌ آخَرُ منه هو تشعيثُ أَزمنةِ الأحداثِ وأَزمنةِ التغني، وهذا النمطُ هو الذي تتأسَّس عليه الوحدةُ العضويةُ للنصِّ، وهو «سرٌّ من أَسرارِ البيانِ الإنسانيِّ[2]» ولخفاءِ مُدْرَكِه يَقَعُ الخَلْطُ بين ترتيبِ الروايةِ وبين «التشعيث» ممَّا يؤدي إلى غموضِ المعاني على مُلْتَمِسها، ثم يكون بعد ذلك من أكبر الأسبابِ التي أثارت مَنْ لَهِجَ باعادة ترتيب القصائد[3]».

أمَّا تشعيث الألفاظِ، فمن الأَمثلةِ الدالةِ عليه في هذه القصيدةِ قولُ الشاعر في البيتِ الخامس:

خَبَرٌ ما، نابنا، مُضْمَئِلٌّ! جلَّ حتى دقَّ فيه الأَجلُّ

لقدَّ توقَّف شاكر عند براعةِ الشاعرِ في نَظْم كلامه وتصرُّفه فيه بالتقديم والتأخير[4]، وأَشار إلى أَثرِ ذلك في التعبير عن معنى

= قسمين فرعيين «المسرَّحة» و«الشعثاء» (وهي عظيمة)... و«المسرَّحة» و«الشعثاء» وحدهما صالحتان للأسلوب المأساويِّ الرفيع».
انظر: النقد الأدبي - تاريخ موجز ٢: ٢٣٦.

(١) المصدر نفسه، ص: ٣٠٧. والمقصود بالترجمة اللاتينية هي ترجمة جورجْ فرَيْتاج التي اعتمدها جوته في قراءة القصيدة وترجمتها.

(٢) نمط صعب ونمط مخيف: ٢٩٨.

(٣) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(٤) للجرجاني كلامٌ في «دلائل الإعجاز»: ١٠٦ وصف فيه أُسلوبَ =

الفجيعة بخاله، وأَنَّ هناك فَرْقاً فارقاً بين سياقةِ الفَنِّ هذه والسياقةِ العادية للخبر، «فلو ساق عبارته هكذا: «نابنا خَبرٌ مُصْمَئِلٌ» لكانت كلاماً مغسولاً ساقطاً لا يرتضيه عربيٌّ فتشعيثُ الكلام وتقطُّعُه، وإنشادُهُ وكأَنَّ كلَّ كلمةٍ من الكلماتِ الثلاثِ جملةٌ قائمةٌ برأسِها، هو الذي زاد ما أصابه عند نَعْيِ خالِه هَوْلاً وفظاعةً ونُكْراً، حتى كأَنَّ لسانَه قد اختلط، وماجَتْ عليه الأَلفاظُ، واضطربت، وزالتْ عن مواقِعها فاختلَّت. فبلغَ بهذا التركيبِ المشعَّثِ المتقطِّعِ ما لا يُبلِغُه أَعْظَمُ التفجُّعِ[1]» ولستُ من المبالغة في شيءٍ إذا قُلْتُ: إنَّ عجبي لا ينقضي من هذه البصيرة النافذةِ في أَسرارِ الفَنِّ التي تَسْتَبِدُّ بشاكرٍ، فهاهُنا بيتان لشبيبِ بن البَرْصاءِ[2] لا يكادُ المتذوِّقُ يتفطَّنُ لموطنِ التشعيثِ فيهما لقُرْبِ مأْخَذَيْهما، وعذوبتِهما، يقول شبيبٌ:

كـأَنَّ ٱبنَـة العُـذْريِّ يـومَ بَـدَتْ لنـا
بـوادِ القُـرى، رَوْعـى الجَنـانِ سليـبُ
مـن الأُدْمِ ضَمَّتْهـا الحبـالُ فـأَفْلتَـتْ
وفـي الجِسْـمِ منهـا علَّـةٌ وشُحـوبٌ

= التقديم والتأخير فقال: «هو بابٌ كثيرُ الفوائدِ، جَمُّ المحاسن، واسع التصرُّف، بعيدُ الغايةِ، لا يزالُ يفتَرُّ لك عن بديعةٍ، ويُفْضي بك إلى لطيفة، ولا تزالُ ترى شِعراً يروقك مَسْمَعُه، ويلطُفُ لديك موقعُه، ثم تنظرُ فَتجد سبَبَ أَنْ راقك ولطُفَ عندك، أَن قُدِّمَ فيه شيءٌ، وحُوِّلَ اللفظ عن مكانٍ إلى مكان».

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ١٤٥.

(٢) طبقات فحول الشعراء ٢: ٧٣١-٧٣٢.

فلما تذوّقهما شاكرٌ كشف عن مَكْرِ الشاعرِ وبراعته الكامنة في تشعيث الألفاظِ فقال: «وقولُه: «وفي الجسْم منها علّةٌ وشحوبُ» ليس من تمام وَصْفِ الظَّبْيَةِ الأدْماءِ التي أفْلَتَتْ من الحِبالةِ وإنمّا هو من صفة آبنة العذريِّ، ففي الكلام تشعيثٌ، كأنه قال: «كأنَّ آبنةَ العذريِّ يومَ بَدَتْ لنا بوادِ القُرى، وفي الجسم منها علّةٌ وشحوبُ... رَوْعى الجَنانِ سليبُ من الأُدْم» فقوله: «رَوْعى الجَنانِ سليبُ» ليس من صفةِ المرأةِ، إنمّا هو من صفة الظبية[1]».

ولقد فُتِنَ شاكرٌ بقُدْرةِ هذا الشاعرِ الجاهليِّ «آبن أُخت تأبط شرّاً» على الإيجازِ المُبْدِع والإشارة الخاطفةِ في تشكيل اللغة، ورأى في ذلك واحدةً من أَمارات التمكُّنِ من ناصيةِ الفَنِّ، وقديماً قال آبن رشيق: «والإشارةُ من غرائب الشعر وملامحه، وبلاغةٌ عجيبةٌ تدلُّ على بُعْدِ المَرْمى وفَرْطِ المَقْدرة، وليس يأتي بها إلاّ الشاعرُ المُبَرِّزُ والحاذقُ الماهر[2]» وقَبْلَهُ تنبّه الجاحظُ إلى هذه السِّمةِ في اللغةِ العربيةِ فقال: «ورأَيْنا الله تبارك وتعالى إذا خاطب العربَ والأعرابَ، أَخْرَجَ الكلامَ مُخْرَجَ الإشارةِ والوَحْيِ والحَذْفِ[3]»، ولا رَيْبَ في أَنَّ الإيجازَ والدِّقّةَ واللَّمْحَةَ الدالةَ هي

---

(١) طبقات فحول الشعراء، ص: ٧٣٢.

(٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، الحسن بن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت: ط: ٥، ١٩٨١، جـ١ ص: ٣٠٢.

(٣) الحيوان ١: ٩٤. وللرماني كلامٌ حَسَنٌ في معنى الإيجاز، وبه افتتح =

من أَمارات عافية الروحِ الشعريةِ، وأَذكياءُ النقادِ لا يَغْفُلون أَبَداً عن هذه القيمة الجماليَة التي يمكنُ إِبداعُها من خلالِ التشكيلِ اللغوي[1].

ويرى شاكرٌ أَنَّ هذه القصيدةَ بتمامِها قد بُنِيَتْ على الإِيجازِ المُبْدِعِ، وأَنَّ نَغَم بحر المديدِ الذي بنى عليه الشاعرُ غناءَهُ هو الذي «يُطالبُ المترنِّمَ بأَنْ يَنْبذَ إِليه الكلماتِ حيَّةً موجَزةً خاطفةَ الدلالة، تُنْبَذُ في أَناةٍ وتُؤدَةٍ، فإِذا هي واقعةٌ منه في حاقِّ موقِعِها لا تتجاوزه. . . وعلى ذلك، فأَوْفقُ حالاتِ المترنِّم حينُ يُلابسُ هذا النَّغَمَ، أَنَّ يكونَ على حال «تذكُّرٍ» لشيءٍ كان ثم انقضى، فهو يسترجع ذكرى ينظر إِليها من بعيد، متراحبةً تَزْدَحم فيها التفاصيل، فيختار من صورِها نُبَذاً وأَطرافاً تُبينُ عنها بالإِشارةِ الجامعةِ دون التصريح، وبالاقتصاد الحكيم دون التبذير، وبالأَناةِ دون العجلةِ، بلا هياجِ عاطفةٍ، ولا تضُرمِ نفْسٍ، وبلا غلوٍّ في كتمان، وبلا طُغْيانٍ في بَوْح[2]».

= رسالته «النكت في إِعجاز القرآن» وبيَّن أَنَّ الإِيجاز على ضربين: حذفٍ، وقَصْرٍ،. . .، وأَنَّ القصر بِنْيَةُ الكلام على تقليلِ اللفظِ وتكثير المعنى من غير حذفٍ، وأنه أغمضُ من الحذفِ» ثم ذكر غير واحدٍ من الأمثلة.

(١) فمن ذلك أَنَّ إِعجاب إِليوت بدانتي كان نابعاً من «أَنَّ أُسلوبَ دانتي البسيطَ، واقتصادَه الكبيرَ في الأَلفاظ، يجعلانه أَقْدَرَ أُستاذٍ لكل مَنْ يحاولُ أَن ينظمَ شعراً» إِليوت الشاعر الناقد: ٤٧.

(٢) نمط صعب ونمط مخيف: ١١٣-١١٤.

فمن مواطنِ الإِيجازِ المُبْدِعِ التي أَطال شاكرٌ الوقوفَ عندها قولُ الشاعر في البيت السابع في وصف خاله:

شامسٌ في القُرِّ، حتى إذا ما ذكتِ الشِّعْرى، فَبَرْدٌ وظلٌّ

فَبيَّن شاكرٌ أَنَّ الشاعر قد أَوْدَعَ غير قليلٍ من المعاني المُتراحبة في هذا البيتِ، «وأنَّه لمّا ذكر بَأْسَه ونَجْدتَه، وامتناعه في نفسه أَن يُضامَ، وامتناعَ غيرِه به من كلِّ عادٍ وطالب، أَتْبَعَهُ بِذكْرِ نَجْدَةٍ أُخرى يَمتنعُ الناسُ بها، لا من بطشِ بعضِهم ببعضٍ، بل مِن بَطْشِ القُرِّ والقَيْظِ، وهما فَصْلان من فُصولِ السنةِ يلْقى أَهْلُ الباديةِ من شرِّهما ما يلقون. ففي كَلَبِ الشتاءِ (وهو شدَّتُه وحدَّتُه) يضربُ الأَرضَ الصقيعُ، ويَلْحَسُ البَرْدُ النباتَ، . . . ، ويَجْهَدُ الناسُ جَهْداً شديداً، فَضْلاً عمَّا يجدون من نَفْحِ البَرْدِ، . . . ، ويلوذُ الناسُ بالبيوتِ، ويضنُّون بذَبْحِ الجُزُرِ لقلَّتِها يومئذٍ، ويعمُّ القَحْطُ وبُؤْسُ المعيشة، . . . ، فوصفَ شاعرنا أَمْرَ تأبطَّ شرّاً، في هذا الفَصْلِ من السنةِ، بلفظٍ جامعٍ موجَزٍ فقال: «شامسٌ»، أي: يومُ صَحْوٍ لا غَيْمَ فيه، فالشمسُ تُلقي بأَشعتها المدفئةِ على وَجْهِ الأَرضِ. فنقل صفةَ «اليوم» إلى صفة «الرجلِ». واستغنى باشتقاق «فاعل» من «الشمس» ليُسْبغَ عليه معنى جديداً يزيدُ في معناه بإِشراقِ شَمْسٍ مُدْفِئَةٍ مِنْ قِبَلِهِ، وبإِطعامِ كُلِّ مَنْ جَهَدَهُ الشتاءُ حتى يذهبَ عنه «القُرُّ». ثم بَيَّن شاكرٌ أَن الشاعرَ قد قابل هذه المعاني الكثيرةَ بنظيرها من المعاني المتراحبةِ في زمانِ القَيْظِ «وهو أَشدَّ الحرِّ، حين يُصَوِّحُ النباتُ، ويَقِلُّ الماءُ، ويَعزُّ الظلُّ، ويطلبُ الكِنَّ كلُّ حيٍّ، وقد

ذاب لُعابُ الشمس فوق الجماجم (كما يقول جرير)[١]، وصار الأمر إلى ما وَصَفَ أَبو زُبَيْدٍ الطائيُّ:

واستكنَّ العصفورَ كَرْهاً مع الضَّبِّ، وأَوْفى في عودهِ الحِرْباءُ
ونفى الجُنْدُبُ الحصى بكُراعَيْه وأَذْكَتْ نيرانَها المَعْزاءُ
من سَمومٍ كأَنَّها لَفْحُ نارٍ شَعْشَعَتْها ظهيرةٌ غَرَّاءُ[٢]

فأَعرض شاعرُنا عن مِثْلِ هذهِ الصفةِ المنبسطةِ للقيظِ، واقتصر فقال: «حتى إذا ما ذكتِ الشِّعْرى»، و «الشِّعْرى» نجمان هما: «الشِّعْرى العَبورُ» و «الشِّعْرى الغُمَيْصاءُ». وإذا أَفردوا «الشِّعرى» فإنمَّا يريدون الشِّعْرى العبور، لأَنَّها أَشدُّهما التهاباً وتوقُّداً، وذكاؤها: التهابها وتوهجها... فاكتفى شاعرنا من ذلك كلّه بهذين اللفظين الموجزين العاريين «ذكَتِ الشِّعْرى»، وتركهما بالإسباغ يدلّان على ذلك وعلى غيرِه مِن كُلِّ وَقْدَةٍ تُصيبُ الأَحياءَ وتُحيط بهم، وتفعُل بهم مِثْلَ فعلِ القَيْظ حين يَحْتَدِم، وخالُه تأَبَّط شرّاً عندئذٍ: «بَرْدٌ وظِلٌّ»، يُطْفِىءُ الغُلةَ، ويُكنُّ

---

(١) في ديوانه: ٥٥٤ (طبعة الصاوي). وقَبْلَهُ يصفُ الإِبلَ:
وظلَّت قراقيرُ الفلاةِ مُناخةً بأَكوارِها معكوسةً بالخزائم
أَنَخْنَ لتغويرٍ وقَدْ وَقَدَ الحصى وذابَ لعابُ الشمس فوقَ الجماجم

(٢) من أبيات ذكرها البغدادي في خزانة الأدب، تحقيق عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط:٢، ١٩٨٨، ج٧ ص: ٣٢٢. وقد فسّر شاكر بعض ألفاظ هذا الشعر فقال: (المَعْزاء: الأرض الصلبةُ ذات الحصى. و«شَعْشعَتْها»: فرَّقَتْها وبثَّتْها. و «الظهيرة الغرَّاء»: الشديدةُ الحرِّ. كأَنَّ الشمسَ ابيضَّت من شدَّةِ التهابها).

المحرورَ، . . . فاستطاع بمهارته أَن يقتصدَ فلا يُبَذِّر، وأَن يتأَنَّى فلا يَعْجَل، . . . ، وما هي إِلاَّ الألفاظُ العاريةُ الموجزة الحيَّةُ، يُلقيها على أَنغامِ هذا البحرِ المتمرِّد[1]».

وأَجِدُهُ عَنَتاً مَحْضاً أَن أُطيلَ الوقوفَ عند مواطنِ الإِيجازِ المُبْدع هذه؛ فقد سبقتِ الإِشارةُ إِلى أَنَّ شاكراً قد عدَّ هذه القصيدَةَ برُمَّتِها من بابةِ الإِيجازِ المُبْدِع، وأَنَّ لِنَغم «بحر المديد» أَثراً جَلِيّاً في ذلك. غَيْرَ أَنَّ ههُنا أَمْراً يحسنُ ذِكْرُهُ هو: أَنَّ خبرةَ شاكرٍ المُذْهلةَ بطبيعةِ الحياةِ الجاهليةِ، وبمناهجِ شعراءِ الجاهليةِ، وبأسرارِ شعرِ الجاهليةِ وضَجيجه وأَنْغامه هي التي أَعانته على التهدِّي لمواطنِ الجمالِ هذه، واكتشافِ الطاقةِ الشعريةِ التي بذلها الشاعرُ وهو يختزلُ المعاني الفسيحةَ الممدودة في أَلفاظٍ قليلةٍ معدودة، وأَنَّى للناقدِ أَن يتفطَّنَ لهذه المدارك الدقيقة إِلاَّ إذا كان ناقداً غزيرَ الرَّكِيَّةِ، واسعَ الدائرة في العلم بأَحوالِ الجاهليةِ، ومناهج شعراءِ الجاهليةِ، وإِلاّ إِذا كان ناقداً مطيقاً كشاكرٍ وَصْفَ طريقته في قراءة الشعر الجاهليِّ فيقول: «ثم لا أَقْنَعُ في دراستي بأَنْ أُعاينَ سَطْحَ الشعرِ بلا تعمُّقٍ، ولا أَنْ أَمَسَّ جُثْمانَ أَلفاظه بلا خبرة، بل أَغوصُ في الأَعماقِ بلا تهيُّبٍ، وأَتدسَّسُ في جُثْمانِ اللفظِ بلا غَفْلة، وأُصْغي بوجودي كلِّه إِلى نَبْضِ أَنغامه في أَلفاظه، وفي معانيه بلا فَتْرةٍ ولا عَجَلة[2]».

---

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ١٧٤-١٧٦.

(٢) نمط صعب ونمط مخيف: ٣٤٩.

لم يتوقَّف شاكرٌ ملياً عند فاعليةِ النحو في تشكيل المعنى الشعريِّ بل ظهر منه نوعٌ إعراضٍ عن هذه الوسيلة اللغويةِ التي أنْفَقَ ناقدٌ فَذٌّ كعبد القاهر الجرجانيِّ غَيْرَ قليلٍ من الجَهْدَ في سبيلِ إثباتِ جَدْواها ودقَّةِ مسالكها في التشكيلِ الجمالي للُغة وأثرِ ذلك في المعنى، ويعترفُ شاكرٌ بأنه أَضْرَبَ عن هذا عامداً بعد أَنَّ زَوَّر في نَفْسِه كلاماً مُتَّصلاً بالأبيات (١٤-١٧) حول «تفسير أَزمنة الأفعال، وفي الحديث عن معنى «لم» و «لمّا» وما يفعلان بالأفعال المضارعة وأَزمنتِها، وفي الفروقِ بين معاني «الواو» و «الفاء»، وفي العطف بهما، ثم في تتابع هذا العطف، وفي معاني الالتفاتِ بالضمائرِ، وفي تحيُّرِ النحاةِ في أكثر ذلك[1]»، يقول شاكر: «وكلُّ هذا تفصيلٌ مُضْنٍ، أَوغَلْتُ فيه حتى رأيتُه كلاماً قائماً برأسه، يَغْمرُ القارىء حتى يبلغَ منه الجَهْدَ، فأَضرَبْتُ عن كُلِّ ذلك إضراباً، وعُدْتُ إلى هذا الطريقِ الذي آثَرْتُ أَن أَسلكَه، وأَنا مُشْفقٌ على نفسي من التورُّط في الإبهام، وعلى القارىء من التَّقَلْقُلِ في الحَيْرَةِ[2]»، ومع ذلك فإنَّ القارىءَ واجدٌ بَعْضَ الأمثلةِ التي تُرَجِّعُ صدى الجرجاني في «الدلائل»[3] والزمخشري في «الكَشَّاف[4]»، ولكنَّه ترجيعٌ مُفيدٌ

---

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ٢١٩.

(٢) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(٣) دلائل الإعجاز: ١٢١، ٢٨٦، ٢٨٩، على سبيل المثال.

(٤) الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، محمود بن عمر الزمخشري، دار الريان، مصر ط: ٣، ١٩٨٧، ج١ ص: ١٦٨، ج٢ ص: ٩، ٥٢، ٣٩٨، ج٣ =

تزدادُ معه خبرتُنا الجماليةُ بالنصِّ، فمن ذلك تفسيرهُ للبيت الخامس، «خَبَرٌ ما، نابنا» البيت، يقول شاكر، «خَبَرٌ ما» قَدَّم الفاعلَ على فِعْله، وأَدخل على «الخبر» «ما» التي تجيءُ حَشْواً، لتدلَّ على الإعراضِ عن وَصْفِ الشيء بما ينبغي له من الصفاتِ، لأَنَّكَ مهما وَصَفْتَه فبالغْتَ في الصفةِ، فلن تَبْلُغَ كُنْهَه... ومجيء هذا الحَشْوِ «ما» أُسلوبٌ في اختصار اللفظ يفضي إلى اتساع المعنى، ويقع من بعض الكلام موقعاً لا يُدانى ويجعل ترك الصفات أَشدَّ بلاغاً من ترادفِ الصفات، ومن أَحسنِ ما وَقَع فيه، قَوْل امرىء القيس:

وحديثُ الركْبِ يَوْمَ هُنا　　　وحديثٌ ما على قِصَرِهْ

«حديثٌ ما»، يذكرُ حديثاً كان بينه وبين صاحبة له، «على قِصَرِه» يتحسَّرُ على ما فاته من تطاولِ ٱستمتاعه به، فبلغ بتركِ صفةِ «الحديث» ما لا يبلغهُ إثباتُ الصفات. ومَنْ قال: إنَّ «ما» زائدةٌ في مثلِ هذا الموضعِ ثم سكت، فقد أَساءَ، وإنَّما هو معربٌ لا غَيْرُ[1]».

لقد سلك شاكرٌ سبيلاً شاقَّةً في سبيل الكَشْفِ عن الطبيعةِ الشعرية للُغةِ، والبراعةِ الخلاَّقةِ للشاعرِ، فدرس اللغة الشعرية في مستوى الأَلفاظِ المفردةِ، فتخيَّر بَعْضَ الروايات التي رآها أولى بمعنى الشعر. واستدرك على الشراح القدماء غير قليلٍ من

= ص: ٤ على سبيل المثال.

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ١٤٣-١٤٤.

تفسير بعض اَلفاظِ الشعر، ثم تمرَّد على المعجمِ اللغوي فجعل يجتهدُ في الزيادةِ على نَصِّ اللغة التي لم تَنْقَعْ غُلَّتَهُ من المعنى الشعريِّ.

* موسيقى النص

حين أعاد شاكرٌ نَشْرَ مقالاتِ «نمط صعب ونمط مخيف» مجموعةً في كتاب سنة ١٩٩٦، صدَّر القِسْمَ الثاني من المقالة الثانية بقولِ أَبي العلاء المعرِّي[١]:

تـولَّـى الخليـلُ إلـى ربِّـه وخلَّى العَروضَ لأَربابها
فليـس بـذاكـرِ أوتـادِهـا ولا مُرْتَجٍ فَضْلَ أَسبابِها[٢]

. . . ثم قال: «ثم رحم الله الخليلَ بن أحمدَ، فلو هَبَّ من رَقْدتِه، فاطّلع على أَهل هذا الجيلِ، كيف يخوضون فيه وفي عَروضه، لرأى العَقْلَ الذي في الجماجم قَدْ عاد رارا (أَي: مُخّاً ذائباً كَمُخِّ العظامِ البوالي) ولتمنَّى أَن لا يكونَ وَضَع للناسِ

(١) اللزوميات، أبو العلاء المعري، تحقيق أَمين الخانجي، دار الهلال- بيروت ومكتبة الخانجي - مصر، ١٣٤٢هـ، ج١ص:١٤٠.

(٢) الوَتدُ: مصطلح عروضي، وله صورتان: وَتِدٌ مجموعٌ وهو حرفان متحركان بعدهما حرفٌ ساكن مثل قضِي، دعا، ووتِدٌ مفروق وهو حرفان متحركان بينهما ساكن مثل: كَيْفَ وبَعْدَ. والسببُ سببان: سبَبٌ خفيف وهو حرفٌ متحرك بعده حرف ساكن مثل: قدْ، وهَلْ، وسبب ثقيل وهو حرفان متحركان مثل: بِكَ، مَعَ. انظر: الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، تحقيق الحساني حسن عبدالله، مؤسسة عالم المعرفة، بيروت، بلا تاريخ، ص:١٧-١٨.

عَروضَه حتى يَسْلَمَ عِرْضُه من قوارصِ أَلسنتهم، . . . وأيُّ رجلٍ كان الخليلُ، لو كان لعلْمه وَرَثَةٌ!»[1].

يشير هذا القناعُ البارعُ وما تلاه من تعليق إلى مجمل الأسئلة النقدية التي تعرَّضَ لها العروضُ الخليليُّ في النقد العربي الحديث. وقد تتبع شكري عياد قدرا كبيرا منها في كتابه «موسيقى الشعر العربي[2]»، وأشار إلى مدى التأثر بالبحوث الاستشراقية في العروض العربي وبخاصة بحث المستشرق الفرنسي ستانسلاس جويار صاحب كتاب «نظرية جديدة في العروض العربي» الذي كتبه سنة ١٨٧٥[3]، وألمح عياد إلى ملحوظة ذكية لمحمد مندور فحواها: أن المستشرقين لا يستطيعون إيفاء بحث العروض حقه «لأن معرفتهم باللغة مهما اتسعت لا يمكن أن تصل إلى الإحساس بمسائل موسيقية لغوية دقيقة كهذه[4]». ثم ناقش عياد بالتفصيل طبيعة بحث جويار،

---

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ٨٥-٨٧.

(٢) موسيقى الشعر العربي، د. شكري عياد، دار المعرفة، القاهرة، ط:١، ١٩٦٨. وقد استبسل د. يوسف بكار في الدفاع عن العروض العربي في كتابه «بناء القصيدة في النقد العربي القديم» ص:١٥٨-١٩٩.

(٣) موسيقى الشعر العربي: ٨١.

(٤) المرجع نفسه، ص:٣٨. وانظر كلام د.مندور في كتابه: «في الميزان الجديد»، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط:٣. بلا تاريخ، ص:٢٣٦. وقد أشار د. كمال أبو ديب إلى شيء آخر يتصل بأخلاق بعض المستشرقين حين انتقد روح التعالي والغرور لدى =

وبين أنه «أقام العروض العربي على اساس الموسيقى وطبق عليه قواعدها تطبيقا يوشك أن يكون حرفيا، فقد أخذ الفكرة الأساسية في الإيقاع وهي فكرة الزمن القوي Thesis والزمن الضعيف Arsis، وراعاها مراعاة تامة، والتزم تساوي الأزمنة كما يلتزم في الموسيقى[1]»، ثم أجمل عياد الموقف بقوله: «والحقيقة أننا نرى في تفاعيل الخليل، كما يرى المستشرقون، تصويرا للأوزان العربية يمكن استخدامه والاستفادة منه، وإن كانت غير مُسْعفة ببيان طبيعة الإيقاع في هذه الأوزان... فقواعد العروض الخليلي عندنا أشبه بإطار، نحاول ملأه بدراسة الإيقاع. ودراسة الإيقاع في نظرنا هي الأهم، لأنها يمكن أن تعطي القوانين الكلية لموسيقى الشعر العربي، فنعرف علل القواعد الجزئية التي يرصدها العروض الخليلي، ونتبيَّن ما بينها من ارتباط، ومقدار ما فيها من تسجيل واقعي لظواهر الأوزان

= المستشرق فايل الذي كتب دراسة عن العروض في «دائرة المعارف الإسلامية». انظر: البنية الإيقاعية في الشعر العربي، د. كمال أبو ديب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط:٣، ١٩٨٧، ص:٢٥. وأيضا، ذهب شكري عياد إلى أن «تحليل المستشرقين للأوزان العربية يبدو شديد النقص -حين يهمل التغيرات المختلفة التي تطرأ على التفاعيل بالزحاف، أو على الأصح حين يختار نوعا واحدا منها». انظر: موسيقى الشعر العربي:٦٦.

(١) موسيقى الشعر العربي: ٧٣. وقد نبه د. مندور على الخطأ الذي وقع فيه جويار باعتماده على الحروف الصائتة دون الصامتة في كتابه «في الميزان الجديد» ص:٢٣٨.

الشعرية، وما فيها من فروض نظرية لا صلة لها بالواقع[١]».

وعلى الرغم من اعتراف مندور بأن تقسيم الشعر إلى التفاعيل «كسب ثابت لا سبيل إلى نقضه، وهو جوهر الشعر[٢]» إلا أنه يقرر أنه: «وإن يكن من الثابت أن الخليل قد وصل إلى نتائج أمكن الاعتماد عليها من الناحية العملية في وزن أبيات الشعر العربي كله، وحصر كافة أوزانه، إلا أن قوانينه لا تبصرنا بحقيقة الشعر العربي وعناصره الموسيقية، ثم إنها لا تدع مجالا لفهمنا سبب حصر تلك الأوزان على ذلك النحو، إذ ما هي العناصر التي تُكوِّنُ الوَزْن؟ وهلا يمكن أن تجتمع تلك العناصر في أوضاع ونسب أخرى، فيكون من المكن كتابة الشعر على أوزان جديدة[٣]»؟.

أما إبراهيم أنيس فقد كان شديدَ اللهجة في نقد العروض العربي، وذهب إلى أن نهج الخليل غير مؤسس على الناحية العلمية من الناحية الصوتية، «وأننا حين نحلل ما سماه بالتفاعيل باحثين عن الأسس التي تخضع لها نصطدم بأمور متناقضة فيها ناحية صناعية بعيدة عن الناحية الموسيقية والترتيب المقطعي للكلام، . . . ويظهر أن الخليل وأصحابه قد تأثروا إلى حد كبير بمقاييس علم الصرف، فاتخذ رموز الصرف رموزاً للعروض،

---

(١) موسيقى الشعر العربي: ٨٠-٨١.

(٢) «الشعر العربي: غناؤه، إنشاده، وزنه»، د. محمد مندور، مجلة المجلة، العدد (٢٧) ١٩٥٩، ص: ١٠.

(٣) المرجع نفسه، ص: ٩.

مع فارق تافه يدركه كل منا ويدرك سره[1]». وقد لخَّص شكري عياد نقد مندور وأنيس للعروض العربي بأنه قد أنصبَّ على نقطتين: أولاهما: أن العروض الخليلي لا يفي ببيان الأساس الموسيقي للأوزان العربية. والأُخرى: أنه في اعتماده على تحليل البيت إلى تفاعيل يخالف الأساس العلمي المعتمد في تحليل الكلام الإنساني كله، شعرا ونثرا... وهو نظام المقاطع[2]»، ثم طالب عياد بوجوب دراسة العروض العربي من

---

(١) موسيقى الشعر، د.إبراهيم أنيس، دار القلم، بيروت، ط:٤، ص:٦٢.

(٢) موسيقى الشعر العربي:١٣ وقد أشار د. عياد إلى آراء النويهي ونازك الملائكة وبدر الديب وخلص إلى أنها قد نجحت في هز النظرة القديمة إلى العروض على أنه علم مكتمل القواعد ثابت الأساس «المرجع نفسه، ص:٢٥. ولا يزال البحث مستمرا في سبيل مواصلة هز النظام القديم للعروض العربي، وبعض هذه الأبحاث يكاد يخرج من إطار البراءة النقدية باندراجه في مشروع الحداثة العربية التي تتميز غيظا من الثابت والمقدس وتأبى الاعتراف بالإبداع إلا إذا كان خارجا من مشكاة الشذوذ والتطرف وأحيانا المدنس. ولا يعني هذا أنني أدرج العروض في المقدسات، فأنا أدرك أن المسافة التاريخية بيننا وبين وضع علم العروض- كما يقول د. عياد قد جعلت الكثيرين منا ينظرون إلى عروض الخليل كما لو كان جزءا من اللغة نفسها، لا وسيلة نظرية لضبط تراثها الشعري. ولكن حين تنتقل أي ظاهرة إلى البحث الحداثي فإنها تنزلق ضمن مشروع خطير هدام «يتضمن إسقاط العصمة عن الماضي وأشكاله أو نماذجه، واعتبار هذه الأشكال تاريخية قابلة للتغير. فإذا كانت =

جديد على أسس من علمي الأصوات والموسيقى[1]، مُنَبِّهاً إلى أن هذا ليس كل شيء في تجديد علم العروض، «فإن المادة التي أقام عليها علماء العروض علمهم تحتاج أيضا إلى إعادة النظر. إن البناء النظري للعروض الخليلي قد أدى إلى مخالفة الواقع من نواح كثيرة. فالدوائر التي ابتكرها الخليل قد أدت إلى فروض نظرية عن الأوزان تخالف الواقع من حيث عدد التفاعيل»، وأيضا فإن الناظر في طبيعة هذه الدوائر يجد أنها «لا تعني شيئا أكثر من الجمع الآلي بين البحور... وحسبك دليلاً

= الخلافة نفسها قد اعتبرت شكلا تاريخيا لا مطلقا، وكان للناس، من ثم، استنباط ما يوافق مصالحهم وحاجاتهم من أشكال، فإن هذا الاعتبار سوف ينسحب على أمور أخرى من بينها الأشكال الأدبية، حتى ما عد منها ملازما للتعبير العربي الشعري تعريفا، كالوزن والقافية وغير ذلك من مقومات عمود الشعر العربي». انظر: الملامح الفكرية للحداثة، خالدة سعيد، مجلة فصول، المجلد (٤)، العدد (٣)، ١٩٨٤، ص: ٢٧.

(١) لكن في هذا إغفالا للعلاقة الوثيقة بين موسيقى الشعر ومعناه، وهو مما لا يوجد في الأصوات والموسيقى ويمكن الاعتراض عليه بمثل قول اليزابيت درو: «لكن الحديث عن فن ما باستعمال مصطلحات فن آخر لا يمكن أن يؤدي إلى نقد ناجح، وذلك لأن أوجه الاختلاف دائما أكثر من أوجه التشابه، وكل محاولة ترمي إلى المقارنة بين الشعر والموسيقى سيكون مصيرها الإخفاق، لأن الجرس في الشعر لا يصور شيئا سوى المعنى». انظر: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، اليزابيت درو، ترجمة د. محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنة، بيروت، ١٩٦١، ص: ٤٩.

على ذلك أن هذه الأوزان الثلاثة الشديدة التشابه: الكامل، والرجز والسريع، موزعة على ثلاث دوائر مختلفة عند الخليل، في حين أنها تدخل في مجموعة واحدة في تصنيف المستشرقين[1]».

أدرك شاكر الطبيعة الجادة لهذه الأسئلة، وأنها مما يحتاج إلى بحث عميق، وأن غضَّ الطرف عنها لا يزيدها إلا قوة وشرعية، فافتتح بحثا متراحب الأطراف في علم العروض وأسرار بنائه الداخلي، وتتبع بدقة بالغة الصورة الأولية التي صاغها الخليل مما لم يصلنا في كتاب، وكشف عن أسرار العلاقات بين بحور الشعر في الدائرة الواحدة. ويمكن إجمال النتائج التي خلص إليها كما يلي:

١- يعترف شاكرٌ بأن في عمل الخليل مبهمات كثيرة، وأن «غفلتنا عن هذه الحقيقة هي التي أدت إلى انحصار الهمم في ضبط «علم العروض»، وفي تفسير بعض قواعده، دون الانطلاق إلى مبهمات كثيرة في هذا العلم، الذي خرج من عند الخليل تاما جامعا، أي خرج من عنده قواعد مستقرة يدل الاستقراء على صحتها وكمالها[2]».

٢- لا يقطع شاكر بأن الشعر العربي كتب عليه أن يقف عند البحور الخمسة عشر وحدها، بل إن «صريح العقل - يقول

---

(١) المرجع نفسه، ص: ٦٥.

(٢) نمط صعب ونمط مخيف: ١٠٨.

شاكر - يدلني على أن الخليل نفسه لا يمكن أن يتوهم ذلك، لأنه عرف شعرا كثيرا وصل بعضه إلينا من الجاهلية، مما لا يدخل في عروضه مستوياً كل الاستواء، وهو مع ذلك من جيد الشعر وبارعه وأشده إثارةً للنفس، ويدلني - والكلام لشاكر - صريح العقل أيضا على أن الإتيان بجديد في بحور الشعر ممكن، ولكنْ دون ذلك خَرْطُ القَتاد... فإن هذه الزيادة لن يتم كونُها إلا لقليل من الشعراء في الزمان بعد الزمان، ولن يتم أيضا إلا بعد أن يصبح تراث الشعر العربي كله نافذا في النفس والعقل والعاطفة، وبعد أن تكشف النفوس والعقول معا جمال تركيب هذه اللغة، في بناء كلماتها، وفي جَرْس حروفها، وفي تركيب جملها، وفي صور بيانها المختلفة[1]»، وعليه فإن إبداع طاقات موسيقية جديدة في الشعر العربي لا يكون بالنحت في أثلة العروض العربي وإمطاره بغير قليل من أسئلة الشك والتنقص كما يفعله بعضهم، بل هو كائن بالتغلغل النافذ في أسرار النغم العربي العتيق، والاستيعاب الشامل لإشاراته، والتفسير الذكي لمبهماته.

٣- لقد كان جهد الخليل في تأسيس علم العروض جهدا خارقا «تلقَّى به موسيقى الكلام نثره وشعره، حتى استطاع أن يميز كلاًّ من كل، ثم استطاع أن يميز نغما من نغم، ثم استطاع أن يفصل كل نغم على حدته، ثم استطاع أن يعرف نسب كل نغم إلى أخيه، ثم استطاع أن يضع لكل نغم أساسا يقوم عليه لا

(١) المصدر نفسه، ص:١٠٩-١١٠.

يختل،ثم استطاع أن يركب لهذا النغم «أجزاء» فيها ضابط لا يَنْحَلُّ ضبطه، ثم يركب من هذه الأجزاء دوائر جامعة لبحور جمهرة الشعر العربي كله، بلا اختلاف ولا اختلال[1]».

٤- ليس للأجزاء أو التفاعيل في ذواتها شأنٌ، بل كل شأنها في تركيبها في البحر. وقد روعي في هذه الأجزاء السلامة من العلل الصوتية التي تُشَوِّشُ على النغم وتخرجه إلى الاضطراب والاختلال[2]. «والزحافات كلها من «زمن النفس» وليست اضطرابا ولا لغوا[3]».

تنطوي هذه النتائج على رد ضمني فحواه: الاعتزاز بأصالة العروض العربي وعبقرية مكتشفة، وأن العروض علم متكامل أضر به غفلة المتأخرين عن تفسير مبهماته، وأن بناءه قائم على استيعاب دقيق لأنغام الشعر العربي، وأن أصالة هذا العلم وتكامله لا يحولان دون إبداع أنغام جديدة في الشعر العربي.

ومما تفطن له شاكر في بحث العروض تفسير طبيعة بحر المديد، الذي وصفه القدماء بالثِّقَل، وبه علَّلوا قلة استعمال هذا البحر في الشعر العربي. ووصفه عبدالله الطيب من المحدثين «بأن فيه صلابة ووحشية وعنفا... وأنه على بساطه نغمه يعسر على الناظم لأن تفعيلاته تطلب كلمات متقطعة،... وأحسب -

---

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ١٠٨-١٠٩.

(٢) المصدر نفسه، ص: ١٠٨.

(٣) المصدر نفسه، ص: ٢٤٧.

والكلام للطيب - أن هذا العسر هو الذي جعل الشعراء يتحامونه[1]»، وقريب منه قول شكري عياد في وصفه بأنه بحر «عسير، يجمع بين رزانة الطويل وشيء من احتدام الوافر[2]».

لقد بين شاكر أن سر هذا الثِّقل[3] ناشيء من كون هذا البحر مركبا من التفاعيل الفروع دون الأصول بحسب تقسيم الخليل. أما التفاعيل الأصول فهي: فعولن، مفاعيلن، مفاعلتن، فاع لا تن، وجميعها جعل الوتد فيها بدءا. وأما التفاعيل الفروع فهي: فاعلن، مستفعلن، متفاعلن، مفعولات، وجميعها جعل الوتد فيها آخرا. وأما فاعلاتن ومس تفع لن فهي فروع جعل الوتد فيها وسطا، ولكن هاتين الصورتين اغفلتا في أعمال المتأخرين اكتفاء بصورها السابقة في الأصول والفروع وإن كان العروضيون قد ظلوا على ذكر منها عند استعمالها من أماكنها الخاصة بها في بحورها.

ثم بين شاكر أن البحور ثلاثة أقسام[4]:

---

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د. عبدالله الطيب، دار الفكر، بيروت، ط:٢، ١٩٧٠، ج١ص:٧٥-٧٦.

(٢) موسيقى الشعر العربي:٧٦.

(٣) يفضل شاكر وصف القدماء لطبيعة بحر المديد لأنه أدق وأقوم بالمعنى،ولأنه لا يعنى به الذم عندهم، وإنما يعنون شيئا مبهما الكشف عنه باللفظ المكتوب أمر صعب. انظر: نمط صعب ونمط مخيف:٨٧-٨٨.

(٤) نمط صعب ونمط مخيف:٩٩-١٠٠.

«القسم الأول: بحور مركبة من «الأصول الأربعة» ولا يخالطها شيء من الفروع» وهي جميعا «الوتد» فيها «بدء» وهي خمسة أبحر، كل بحر منها تقوم عليه دائرة من الدوائر الخمس: وهي «الطويل، والوافر، والهَزَج، والمضارع، والمتقارب».

«القسم الثاني: بحور مركبة من بعض فروع هذه الأصول الأربعة، ولا يخالطها شيء من «الأصول»، وهي جميعا الوتد فيها طرف، وهي ستة أبحر، وهي: «البسيط، والكامل، والرجز، والسريع، والمنسرح، والمقتضب».

«القسم الثالث: بحور مركبة من بعض فروع الأصول الأربعة، ولا يخالطها شيء من الأصول. وهي جميعا الوتد فيها وسط، وهي ثلاثة أبحر، وهي: «الرمل، والخفيف، والمجتث».

«فهذه أربعة عشر بحرا، شذ عنها بحر واحد هو «المديد»، فإنه مركب من فرعين لا يخالطهما شيء من الأصول. وأحد الفرعين: وتده «وسط»، والثاني: وتده «طرف». وهكذا جاء في «دائرة المختلف» من دوائر الخليل، مخالفا للأصل الذي سار عليه في البحور الأربعة عشر من اتفاق صفة «الوتد» في كل بحر منها. وهذا تركيب مصراع المديد قبل الجزء: «فاعلاتن، فاعلن، فاعلاتن، فاعلن»، فالوتد في «فاعلاتن» هو «علا» وهو «وسط»، والوتد في «فاعلن» هو «علن» وهو «طرف»، وهذا اختلاف غريب في قاعدة الأوتاد في البحور جميعا.

حين جعلت أتدبر طبيعة قراءة شاكر للنص، تجلى لي إحساسه المشبوب بكلا نوعي الموسيقى: الموسيقى الخارجية «وهي التي يحكمها العروض وحده، وتنحصر في الوزن والقافية. والموسيقى الداخلية التي تحكمها قيم صوتية باطنية أرحب من الوزن والنظام المجردين[١]». وقد عرف شاكر الشعر بما يدل أبلغ الدلالة على هذا الإحساس فقال: « ولفظ «الشعر» في لسان العرب موضوع للدلالة على كل كلام شريف المعنى، نبيل المبنى، محكم اللفظ، يضبطه إيقاع متناسب الأجزاء، وينتظمه نغم ظاهر للسمع مفرط الإحكام والدقة في تنزيل الألفاظ وجرس حروفها في مواضعها منه، لينبعث من جميعها لحن تتجاوب أصداؤه متحدرة من ظاهر لفظه وباطن معانيه. وهذا اللحن المتكامل هو الذي نسميه «القصيدة»، وهذا اللحن المتكامل مُقَسَّمٌ أيضا تقسيما متعانق الأطراف متناظر الأوصال، تحدده قواف متشابهة البناء والألوان، متناسبة المواقع متساوية الأزمان[٢]».

ولقد سبقت الإشارة إلى قول إحسان عباس: «إن القارىء لا يستطيع أن يتذوق قصيدة من القصائد إلا حين يتمرس بدقائق

---

(١) بناء القصيدة في النقد العربي القديم: ١٩٣ نقلا عن: إِليوت: نظرات في الشعر الحر (مقال مترجم) في الشعر بين نقاد ثلاثة ترجمة د. منح خوري، ط:١، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٦.

(٢) «الشعر الجاهلي»، مجلة العرب، السنة (١٠) ج٥+٦، ١٩٧٥، ص:٣٤٨.

الشكل فيها، وإلا إذا أذن للحركة والإيقاع أن يلعبا لعبتهما السحرية في نفسه، وكان قادرا على توضيح القوة الإيقاعية التي يزخر بها النص[1]». ويبدو أن شاكرا قد أوتي حظا عظيما من هذه الطاقة، طاقة بعث الرنين الشعري والنغم الموسيقي للنص، ومن أجمل النصوص التي تدل على كبير محله في هذا الباب قوله مخاطبا القارىء: «وأنا أحب لك، قبل أن نمضي في الحديث عن هذه الأبيات الأربعة[2]، أن تعيد التغني بقراءتها، معطيا للغناء حقه من الاسترسال والتحدر ومن السكت عند مواقع الفصل التي أثبتها[3]، لتذوق لذة انسياب اللغة وتذبذبها

---

(١) إليوت الشاعر الناقد: ١١.

(٢) يعني الأبيات (١٤-١٧) وأولها: وفتوٌ هجروا... البيت.

(٣) ومواطن السكت هي أيضا من أدلة براعة شاكر في تذوق أنغام النص. ولقد تفطن شكري عياد قبل شاكر إلى روعة السكت في هذه القصيدة [إن بالشعب الذي دون سلع] ومدى دلالة ذلك على عاطفة الشاعر. يقول عياد: «إننا نجد ثلاث سكتات في البسيط وسكتة واحدة في المديد. وكثير من هذه الفروق يفيدنا في تذوق الإيقاع الخاص بكل وزن، ثم ذكر أن هذه القصيدة مثال ممتاز لتلازم المعنى والوزن، وذكر الأبيات الأربعة الأولى منها ثم قال: «لا شك أنك تشعر بقيمة السكتة بين «الذي» و «دون سلع» ، كأن الشاعر يتردد قبل أن ينطق بآسم ذلك المكان البغيض إليه، أو بعد «دمه» كأنه يقف مستفظعا هذه الكلمة... ثم أنت تشعر بقيمة السكتة بالنسبة للأبيات في مجموعها وللقصيدة ككل. فالشاعر تتملكه عاطفتان: الأسى والغضب. وهذه السكتات تشعر بالتردد بينهما».
انظر: موسيقى الشعر العربي: ٧٦-٧٧.

على نغم هذا البحر العتي [المديد] ، حتى كأنَّ الحروف أنامل ضارب ماهر على أوتار عود محكم الصنعة والتجويف، فهو يُرجِّع صدى الضربات كأبلغ ما يكون الترجيح وأشجاه[1]، ولا تنكر ما أطالبك به، ولا تتوهم أني أريد أن أتزيد عليك حين أطالبك بهذا التغني. كلا، فالنغم والغناء أصل في الشعر لا ينفك منه، وله معان رافدة لمعاني الشعر ومبانيه، ومن ظن أن قراءة الشعر سردا كقراءة النثر، مغنية وكافية فقد خلع الشعر من أصله، ودمر مقاطعه التي أحكمها الشاعر في تغنيه وترنمه. وليس ما أقوله لك شيئا جديدا، فإن أهل الجاهلية كانوا على علم به، وعليه بُني كل عروضهم الذي تسمع. وقد بين ذلك شاعر جاهلي، وذكر «المقاطع» فقال:

فإن أَهْلِك، فقد أبقيت بعدي قوافيَ تُعجب المُتمثلينا
لذيذاتِ المقاطعِ، مُحكماتٍ لو أن الشعر يُلبس لارتُدينا[2]

---

(١) يحضرني تلك الصورة الفريدة في الترجيع المنبعثة من بكاء متمم بن نويرة أخاه مالكا حيث يقول:

وما وجد أظآر ثلاثٍ روائم أصَبْنَ مَجَرًّا من حُوارٍ ومَصْرَعا
يذكِّرن ذا البثِّ الحزين ببثّه إذا حنَّت الأولى سجَعْنَ لها معا
إذا شارفٌ منهن قامت فرجَّعَتْ حنينا فأبكى شجوُها البَرك أجمعا
بِأَوْجَدَ مني يوم قام بمالك منادٍ بصيرٌ بالفراق فأسمعا

انظر: المفضليات بشرح الأنباري: ٥٤١-٥٤٢.

(٢) نمط صعب ونمط مخيف. ٢٠٨. والبيان والتبيين ١: ٢٢٢. ونسبهما الأستاذ عبدالسلام هارون لابن ميادة تبعا لابن الشجري في حماسته ٢٣٧-٢٣٨. وعد شاكر هذه النسبة من باب الخطأ أو السهو كما في=

إن الإخفاق في بعث هذا الوجود الصوتي للشعر هو أول العقبات في طريق التعاطف معه وتذوقه واكتشاف ذخائر البِـرِّ الفني فيه. «فالشعر الجاهلي مقول مغنى مسموع، وتطور أوزانه وقوافيه يدعمُ هذا الرأي... فإذا لم تنفجر الطاقة الصوتية بين حروف القصيدة الجاهلية وألفاظها وعباراتها وقوافيها، فإنها تفقد أعظم مزاياها الإبداعية، وهو خلق الوجد باللانهاية في نفس القارىء أو المستمع أو المتذوق[1] »، وفي هذا إشارة إلى أن «اللامحدودية في الشعر الجاهلي، لا يمكن أن نكتشفها، وننغمر بأصدائها، ونتشوَّف آفاقها الوجودية، إلا ببعث الموسيقى في جذر الكلمة العربية، ولونيتها الخاصة، وفي علاقتها الجرسية بغيرها من الألفاظ ضمن سياق العبارة وأسلوب الصياغة[2] ». وهذا أمر لا يتحقق به إلا القارىء العميق، أما القراء السطحيون الذين لا يأخذون من الشعر إلا موسيقاه البسيطة وحركته[3] » فقد سمَّاهم الكسندر بوب «أغبياء النغم» حين قال:

في عروس الشعر المتألقة
يكمن ألفُ سِرٍ للجمال

= تعليقه على دلائل الاعجاز: ٥١٣.

(١) «قراءة ثانية للشعر الجاهلي: الأصالة والممكن» مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد (١٠)، ١٩٨١، ص:٨.

(٢) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(٣) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ص: ٣٣.

وصوتها هو كل ما يعجب أغبياء النغم
فيطيفون ببرناسس من أجل أن تُشنف آذانهم
لا لكي توجه عقولهم. تماما كمن يؤمون الكنيسة
لا لإيمانهم، بل لما فيها من موسيقى[1]».

إن أية دراسة لموسيقى النص لا بد وأن تكون متصلة بالمعنى، ولا بد «أن يكون لها جانبها الجمالي الذي يصلها بالنقد[2] » فإن «الطبقة الصوتية تظل شرطا مسبقا ضروريا للمعنى[3] ». والقافية بين يدي فنان حقيقي ليست مجرد عنصر مادي من عناصر الجمال الوزني، بل هي أيضا عنصر روحي من عناصر الفكر والعاطفة[4] ». ولقد منح شاكر النغم الشعري أبعادا دقيقة وفاعلة في عملية الإبداع الأدبي بقوله: «إن النغم جزء لا يتجزأ من الشعر، وهو الذي يحمل كل أسرار النفس الإنسانية ومعانيها الكامنة البعيدة الغور، وإنه بذلك هو العامل المؤثر فيما يلحق ألفاظ اللغة من الإسباغ والتعرية والطي

---

(١) المرجع نفسه، الصفحة نفسها. وانظر أبيات بوب في: An Essay On Criiticism (in English Critical Texts, Edited with Notes by: D. j. Enright, and Ernst De Chickera. Oxford University, Ninth impression, 1987, p:119.

(٢) موسيقى الشعر العربي: ٢٧.

(٣) نظرية الأدب، رينيه ويليك، أوستن وارين، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط:٣، ١٩٨٥، ص:١٦٥.

(٤) النقد الأدبي، تاريخ موجز، ٣: ٧٠٠.

والنشر، ويصقلها صقلا حتى تضيء به ويضيء بها. وإن شرح ألفاظ الشعر بغير تحقق من عمل «زمن النفس» في الغناء وفي نغمه، وفي ألفاظه وما يحمل من معان تنساب في موجاته لترفد اللغة، يسقط الشعر ويتركه لغوا لا خير فيه[1] ».

لقد ضبط شاكر بدقة متناهية العلاقة بين الموسيقى الخارجية (الوزن) وبين طبيعة اللغة الشعرية وتجليات تشكيلها، فذكر أن بحر المديد «نَغَمٌ يطالب المترنم به بأن يَنبذ إليه الكلمات حية موجزة مقتصدة خاطفة الدلالة، تنبذ في أَناة وتُؤدة، فإذا هي واقعة منه في حاق موضعها لا تتجاوزه. بل ربما زاد فطالبه بأن تكون أنفس الكلمات دالة ببنائها ووزنها وجرسها، على المعنى المستكن فيها[2] »وحين تذوق شاكر الأبيات الثمانية (٥-١٣) من قصيدة ابن أخت «تأبط شرا» وصف إحساسه بموسيقاها بقوله: «ومضى يتمثله - أي خاله - كعهده به في حال بعد حال، في يوم بعد يوم، ثم انبعث يتغنى بأخلاقه في ثمانية أبيات من حُرِّ الشعر وعتيقه ورائعه. يقسم كلماته لفظا لفظا على حركة «بحر المديد» بين البسط والقبض، يبطىء مرة ويسرع مرة، يذعن لسطوة النغم، ثم يسطو بالنغم حتى يذعن له. كلمات متعانقة تنساب، وكلمات مفردة تنبذ على ذبذبات النغم وقدراته، فينساب بها أو يتئد. كلمات سافرة، وكلمات أخرى تتبرج من وراء نقاب، إشراق الإعجاب الحي الملألىء... أي

---

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ٢٥٥.

(٢) المصدر نفسه، ص: ١١٣.

مهارة! مهارة سابح في يم، لا الموج غالبه، ولا مهارته تخذله[1]»، ثم طالب شاكر القارىء أن يشاركه لذة هذا الإدراك الموسيقى النافذ فقال: «وأحب أن تعيد قراءته - يعني هذا القسم من القصيدة - متأنيا، فإنى إنما نشرت القصيدة مقسمة بفواصلها، لكي تقرأها ملتزما بمواضع السكت عند كل فاصلة، فعسى أن يغني هذا عن بعض ما كان ينبغي أن أصفه، واعلم أننا في الشعر، وإنما الشعر غناء وترنم، وللنغم معنى ينسرب في معاني الألفاظ، وللألفاظ معان تتغلغل في معاني النغم، فمن غفل عن شيء منها لشيء فقد جار عليهما جميعا[2] ».

وأيضا، كشف شاكر عن العلاقة بين الموسيقى الخارجية والصورة الشعرية، وأبان في تفسيره للأبيات الآنفة الذكر (٥-١٣) أن بحر المديد بحر لا تُطيق خلائقه التشبيه المركب المسترسل، ولا الصور المستفيضة المتعانقة، بل هو بحر يتطلب التشبيه المشرف الذي يبسط ظلاله دون جِرْمه، والصورة المنمنمة الدقيقة المحددة القسمات، تَشِفُّ عنها الكلمة الواحدة والكلمتان. . . ومنذ بدأ يتغنى ويترنم، ألغى التشبيه جملة واطَّرحه، ولم يستخدم حرفا من حروفه، منذ غنى إلى أن سكت. . . وهو في كل ذلك مقتصد لا يُبَذِّر، ومتأن لا يعجل. . . وبهذه القدرة الحريصة المتمكنة، استطاع أن يجعل الصورة كلها منمنمة دقيقة متقنة. واضحة كل الوضوح وإن

---

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ١٥٦-١٥٧.

(٢) المصدر نفسه، ص:١٥٧.

كانت رقعتها الموشاة الصغيرة لا تتجاوز مساحتها ثمانية أبيات[(١)]».

ومن عجيب سطوة شاكر على النغم الشعري ووعيه برنينه وإدراكه للترجيع المستسر بين ألفاظه تفسيره لرنين كلمة «هذيل» في قول الشاعر:

فلئن فلت هذيل شَباه، لبما كان هذيلاً يَفُلّ

يقول شاكر بعد تتبع لخفاء هذا اللفظ وفُجاءة تجلِّيه: «ثم ظهر فجأة ظهورا مستفيضا علانية في البيت الثامن عشر حيث ردده مرتين في صدر الغناء وعجزه، في دبيب نغم متثاقل وقور الوطء، لاجتماع ثلاث زحافات فيه، تزيد النغم أناة وبطئا ورَكانة، وتجعل مسقط «هذيل» على جزئه السريع غير المزاحف: «فلئن فلت هذيل..» ثم مسقطه مرة أخرى على جزئه البطيء المزاحف بزحافين متتابعين «لبما كان هذيلا» تجعل مسقطه مرتين متخاصرتين... كأنه ترجيع صدى صوت يتردد بين جبلين متناوحين (أي متدانيين متقابلين)،صوت ضخم أجشّ منبعث من صدر رابٍ بالكبرياء والتيه والعُنجهية، تنسرب في جَلْجَلة بقية غيظ قديم مكتوم، ملثمة بالألم والمضاضة والوجوم[(٢)]».

لم يكن شاكر مستعدا لكشف جزئي عن براعة الشاعر

---

(١) المصدر نفسه، ص: ١٦٨.

(٢) نمط صعب ونمط مخيف: ٢٥٢-٢٥٣.

الموسيقية، ونبل اللغة في إسعاف الشاعر بما يريد، فيتكلم عن الوزن والقافية وألفاظ الشعر ومدى ملائمتها للجرس العام، فإن هذا كشف قد تم إنجازه في النقد العربي القديم[1] ولكنه كان بسبيل الكشف عن البناء الموسيقي المتكامل ومدى ارتباط ذلك بالموقف العام واللحظة النفسية للشاعر، لأنه يعلم أن إخلال الشعر بهذا التكامل يفقده إحدى السمات الأصيلة له، وأن ذلك يُطَرِّقُ للقائلين بخلو الشعر العربي القديم من الوحدة، فكان شاكر جِدَّ حريص على الكشف عن هذا التكامل الموسيقي في النص، وربما كان مناسبا أن أختم طبيعة بحثه في موسيقى النص بقوله: «الآن فرغت من هذا الغناء الفخم، وكنت مستطيعا أن أهزل بآسم الغناء والنغم، فاستولج في كلامي ألفاظا للتغرير والإثارة، فأقول «السمفني» و «الهرمني» وكروبا وراء ذلك كثيرا! ولكني آثرت أن أدع الأمر حيث هو من القرب، والبعد أيضا، لأن حديث النغم كان يقتضي أن أعود إلى ما قلته في بناء النغم العربي كله، على ما هدانا إليه الخليل رحمه الله، وسماه «الأسباب» و «الأوتاد» وأن أعود أيضا إلى ما استظهرته من أن الأوتاد، وهي الثوابت التي لا يدخلها زحاف، لها في كل بحر منازلُ لا تفارقها، ومن حولها تدور الأسباب مزاحفة وغير مزاحفة، وأن أبين أيضا أن الزحاف ليس ضرورة كما يتوهم، بل هو أصل في تنوع النغم، يعطيه شيئا جديدا، ويكسبه معاني

(١) وقد بسط القول في ذلك الدكتور بكار في «بناء القصيدة في النقد العربي القديم».

جمة لا تكاد تحصر. وكل العمل في الغناء والترنيم، هو لمهارة «زمن النفس» الذي يتولى القصيدة، في إلحاق هذه المعاني بالنغم، بنسب مضبوطة محكمة مقدرة، صادرة عن حركة الأسباب وزحفها على الأوتاد والتقائها بها، لا في البيت الواحد، بل في جملة الغناء، من أول بيت فيه إلى آخر بيت[1]».

* الصورة الشعرية

التعبير بالصورة (المجاز)، آية المواهب الطبيعية[2] » والإجادة في استعمال المجاز «معناها الإجادة في إدراك الأشباه[3] » و «صياغة الصور والمجازات» هي أحد مصادر السمو الأدبي[4]، والصورة هي الشيء الثابت في الشعر، فالاتجاهات الأدبية تتحول، «والأسلوب يتغير، كما يتغير نمط الوزن، حتى الموضوع الجوهري يمكن أن يتغير... ولكن

---

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ٢٧٨.

(٢) فن الشعر، أرسطو طاليس، ترجمة عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٥٢، ص: ٦٤.

(٣) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(٤) النقد الأدبي- تاريخ موجز ١: ١٤٤. وتنسب هذه الفكرة إلى الناقد اليوناني لونجينوس الذي عاش في القرن الأول قبل الميلاد، وينسب إليه مقال «في السمو» كما يسميه بروكس وويمزات، أو «الجلال» كما يسميه كرومبي، أو «الرائع» كما يسميه إحسان عباس. والنقاد في شك من صحة هذه النسبة. انظر قواعد النقد الأدبي: ١٥٩، وفن الشعر لإحسان عباس: ١٤٢.

المجاز باق، كمبدأ للحياة في القصيدة، وكمقياس رئيس لمجد الشاعر[١]».

هذا، وقد تتبع جابر عصفور تجليات الصورة الفنية ومفاهيمها في التراث النقدي والبلاغي عند العرب[٢]، وأجاد في ربط ذلك بالمناخ العقلي والروحي للبيئات العلمية التي أنتجت تلك المفاهيم. ولخص أهمية الصورة في ذلك التراث بقوله: «الصورة الفنية طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير. ولكن أيا كانت هذه الخصوصية، أو ذاك التأثير، فإن الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته. إنها لا تغير إلا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه، ولكنها بذاتها لا يمكن أن تخلق معنى[٣]» وأكد أن أهمية الصورة نابعة من «طريقتها الخاصة في تقديم المعنى، وتأثيرها في المتلقي[٤]» وأن «التراث النقدي والبلاغي لم ينظر إلى الأدب من زاوية تؤكد دور المبدع، وتقدر الضرورة الداخلية المُلِحَّة التي تدفعه إلى التعبير بالصورة باعتبارها مظهرا من مظاهر الفاعلية الخلاقة بين

---

(١) الصورة الشعرية، دي لويس، ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرين، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٢، ص: ٢٠.

(٢) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، دار التنوير، بيروت، ط: ٢، ١٩٨٣.

(٣) المرجع نفسه، ص: ٣٢٣.

(٤) المرجع نفسه، ص: ٣٢٨.

اللغة والفكر، ووسيلة للتجديد والكشف[1] ». أما الصورة التي يجلوها النقد الحديث فهي «صورة جديدة تماما مكتشفة وليست مصنوعة، وليست مجرد شكل مختزن في ذاكرة الشاعر، أو نمط من العلاقات اللغوية التقليدية التي يستدعي بعضها بعضا، إنها تنبثق من إحساس عميق وشعور مكثف يحاول أن يتجسد في رموز لغوية ذات نسق خاص[2] ».

وعلى الرغم من أهمية الصورة في النقد الحديث، وكونها «أكبر عون على تقدير الوحدة الشعرية، أو على كشف المعاني العميقة التي ترمز إليها القصيدة[3] »، فإن هناك اعتراضا على صلاحية اتخاذها أساسا في النقد، لأن الصورة «جزء من مبنى القصيدة، ولا بد أن ندرسها مع الأجزاء الأخرى التي يتكون منها هذا المبنى[4] ». وأنه مهما قيل في أهمية الصورة الشعرية، «فإن أية قصيدة ليست مجرد صور، إنها على أحسن الفروض صُوَرٌ في سياق، صور ذات علاقة، ليس ببعضها وحسب، وإنما علاقة بسائر مكونات القصيدة، وهذا يعنى أن دراسة الصورة بمعزل عن دراسة البناء الشعري تعبر عن رؤية جزئية، مهما

---

(١) المرجع نفسه، ص: ٣٢٩.
(٢) الصورة والبناء الشعري، د. محمد حسن عبدالله، دار المعارف، مصر، ١٩٧٧، ص: ٢٨.
(٣) فن الشعر، إحسان عباس، ص: ٢٣٠.
(٤) المرجع نفسه، ص: ٢٣٩.

كانت عميقة أو محيطة[1] »وقد فسر موريس بورا هذه العلاقة بين الجزئي والكلي بقوله: «إن الشعر بمختلف أزمانه قد لجأ إلى الصورة للتعبير عن تلك الحالات الغامضة التي يتعذر التعبير عنها بصورة مباشرة، أو لأداء الخصوصية الفعلية لما يحسه الشاعر من خلال التشبيه والطباق. لكن الشاعر كان إذا استطاع التعبير عن نفسه، ولو على حساب شعره يحجم عن إعطاء الصورة دورا رئيسا، لا بل تصبح الصورة مجرد عنصر من العناصر المكونة لكل مركب[2] ».

تكشف دراسة شاكر للنص الشعري الجاهلي عن بصيرة نقدية في إدراك العلاقة الخلاقة بين الفنان والصورة، فالصورة جزء من نسيج التجربة الشعرية يعبر الشاعر بوساطتها عن حالة التعقيد القصوى لمشاعره[3]، وليست نمطا من أنماط الزخرفة البلاغية التي يزين بها الشاعر شعره. ويتتبع شاكر بدقة بالغة مراحل نمو الصورة حتى يتم تشكيل الصورة الكبيرة من تضايف الصور الجزئية، وذلك من خلال انفعال خلاق في نفس الشاعر يشعر معه القارىء بالجذل الروحي للشاعر وهو منهمك في إبداع الصورة، ثم تغلغل شاكر في تذوق الصورة حتى أطاق أن يسبر العلاقة بينها وبين موسيقى النص[4] ، فرأى أن لطبيعة بحر

---

(١) الصورة والبناء الشعري: ١٩.

(٢) التجربة الخلاقة: ١٣.

(٣) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(٤) انظر: الصورة والبناء الشعري: ١٠ حيث نقل عن إليوت قوله: «ربما=

المديد أثرا في تشكيل الصورة، فهو «نغم يطالب المترنم به بأن ينبذ إليه الكلمات حيةً موجزةً مقتصدة خاطفة الدلالة، ولأنه نغم ذو سطوة على المترنم وعلى أداته، فهو لا تطيق خلائقه احتمال التشبيه المركب المسترسل، ولا الصور المزدحمة المتعانقة المستفيضة، ما هو إلا التشبيه المشرف، الذي يبسط عليه ظلاله دون جِـرْمِـهِ، ومـا هـي إلا الصـورة المنمنمـة المحـددة القسمات، تشف عنها الكلمة والكلمتان، دون الصورة المنبسطة التي تتشاجر فيها الشخوص، وتتداخل الألوان[١]».

ومن هنا فقد اطّرح الشاعر التشبيه جملة، ولم يستخدم حرفا واحدا من حروفه، منذ غنى إلى أن سكت. وجعل الألفاظ الموجزة العارية هي وحدها صاحبة السلطان المطلق في تحديد الصورة، وفي تلوينها، وفي إرسال أشعتها على الخطوط والألوان[٢]، فالصورة الشعرية هنا لوحة فنية محددة، ملونة،

= مالت قصيدة أو قطعة من قصيدة إلى أن تتحقق أولا بوصفها إيقاعا معينا قبل أن تصل إلى التعبير في كلمات، وأن هذا الإيقاع يمكن أن تـولـد منـه الفكـرة والصـورة». وانظـر «فـن الشعـر» لاحسـان عباس: ٢٤٥-٢٤٦. حيث ضبط العلاقة بين الموسيقى والصورة، وحذر من مغبة الاستلذاذ بالنغمة الشعرية على حساب التماسك الفني الذي توفره الصورة.

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ١١٣-١١٤.

(٢) المصدر نفسه، ص: ١٦٩. وثمة رأي طريف لتشارلتن ذهب فيه إلى أن التشبيه «أكثر شيوعا من الاستعارة في «العصور الاتباعية» التي يكون فيها الشعراء أقل حدة في الخيال وأكثر انصياعا لأحكام العقل=

موزعة الأشعة والظلال، يطيق الناقد تذوقها برَوِيَّة وأناة، ثم تفسير أسرارها وعلاقتها بعملية الإبداع الفني، ومدى ارتباطها بالمغزى الكلي للنص.

لقد أطرح شاكر ترتيب المرزوقي للقصيدة لأنه رأى فيه إخلالا بتنامي الصورة والنغم، ولأنه في نظر شاكر «هدم بناء القصيدة، ومزق النغم المتكامل من الفاتحة إلى الخاتمة، وأفسد ما أتمه «زمن النفس» من تشعيث « أزمنة التغني»، لتكون الأنغام مُتساوقة على نسب صحيحة محكمة، وليجعل المنصت إلى الغناء والترنم مشدودا إلى النغم المتجاوب من أول الفاتحة إلى الخاتمة... ولتتجاوب المعاني المشعثة مع أزمنة غنائها ومعانيها، والتناظر بين الفاتحة:

إن بالشعب الذي دون سلع   لقتيــلا دمــه مــا يطــل

وبين ذكر «قتلى هذيل»، وما حف بها من ضحك الضباع، واستهلال الذئاب، وعكوف سباع الطير جائلة بينها، تناظر لا يمكن إغفاله والإعراض عنه، لا في الألفاظ، ولا في المعاني، ولا في المشهد ولا في النغم. فأي بلوى ينزلها بها من ينقل

= والمنطق. وكانت الاستعارة أكثر شيوعا في «العصور الابتداعية» التي يشطح فيها الخيال ويجمح» انظر: فنون الأدب، تشارلتن، ترجمة د. زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط:٢، ١٩٥٩، ص:٩٥. وانظر: قضايا في النقد والشعر، د.يوسف بكار، دار الأندلس، بيروت، ط:١، ١٩٨٤، ص:٣٧.

هذا الغناء من موضعه إلى موضع يذل فيه ويستكين ويذهب بالذل بهاؤه ونضرته[1] ».

ويبدو لي أن لفظ المشهد من أدق الألفاظ وأقومها بالدلالة على معنى «الصورة» المنبعثة من توهج النص وٱستنارته. ولا أدري مبلغ حظي من الصواب إذا قلت: إن هناك تشوُّفا إلى معنى «الشهود» الصوفي الذي هو مشاهدة الشيء «على ما هو عليه[2]»؛ فالناقد المتحقق بمعنى النقد هو الذي يخوض مغامرة الكشف ولا يزال يلح على النص حتي يستبد بأسراره، ويغترف من منابع الفن الأصيلة، ويتجاوز التخوم إلى جوهر العمل الفني الخلاق.

لقد سبقت الإشارة إلى أن شاكرا يرى في النص صورة كلية. وههنا ثلاث صور جزئية كشف شاكر من خلالها عن الانفعال الفني العميق للشاعر وهو بصدد تشكيلها، والتعبير من خلالها عن موقفه الفردي من الأشخاص والأحداث. وتأتي صورة خاله في الأبيات (٦-١٣) في طليعة هذه الصور. فقد كان ترنم الشاعر فيها «تمجيدا لخاله، حفزه إليه إعجابه بأخلاقه وشمائله، دون أن يشوب ذلك تفجُّعٌ أو تولُّه... بل ما هو إلا التلذذ باسترجاع ذكراه في نشوة مختالة، وإلا التأنق الرفيق في تصويره

---

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ٢٧٧-٢٧٨.

(٢) مشارق أنوار القلوب ومفاتح أسرار الغيوب. أبن الدباغ عبدالرحمن بن محمد الأنصاري، تحقيق هلموت ريتر، دار صادر، بيروت، ص: ٦٨.

ببشاشة نابعة من قلب محب معجب، فأنسابت خطوط الصورة حادة، واضحة، سريعة، مستوية، متقابلة، تكتنف ألوانا من داخلها، وتكتنفها ألوان تحيط بها، وينبعث من كل لون طائف يداخل لونا آخر أو يخارجه، فيشب منه ويزيده، أو يكتمه ويكف منه فيعدله، وبذلك شملت جثمان الصورة دِخْلَة من الألوان. . . (اختلاط ألوان في لون وتداخلها)، تجلو معارفها، وتكشف من ملامحها، وتمنح ديباجتها صفاء يشف عن ضميرها ومكنون أسرارها[1]».

ومن أجمل ما تنبه له شاكر في هذه الصورة ظاهرة الحركة والتنغُّش في الصورة كما يسميها هو، أي: بعث الحياة في الفن، وهو ذروة الانفعال الفني الأصيل، ثم ضرب شاكر بعصا النقد حجر الشعر فانبجست منه صورة ريَّانة بالحياة حين وصل إلى قول الشاعر: (وله طعمان أرْيٌ وشَرْيٌ) فقال: ثم انقطع تحدُّر النغم وتحدر الغناء منه، وانقطعت بانقطاعه الحركة. وكأن صورة خاله التي ظلت ساعة ماثلة لعينيه، تغدو وتروح، قد كفت عن الحركة، وانفتلت، وهمت بالمغيب في ظلام الأفق،فتشبث بها يريد استبقاءها، فكف مرغما عن التغني والدندنة، . . . ، فعجل وطواها طيا ولم يَجْرِبها لسانه. ولكن لم ينفعه تشبثه، وتملصت الصورة وانسلت منه مفلتة، فاستأنف لها غناء جديدا هينم به. . . غناء يكون جِماعا لما فطر عليه خاله من اللين والشدة، والبشاشة والجهامة،وأخلاه من الألفاظ

---

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ١٦٨.

الدالة على الصورة الماثلة وعلى الحركة فقال: «وله طعمان: أري وشري». و (الأري: العسل، والشري: الحنظل[1] ». ثم أوفى شاكر على الغاية في تتبع تنامي الصورة والربط بينها وبين روح المبدع حين قال: «ثم غابت صورة خاله في غموض الغيب، متلفعة بإزاره، فشيعها بغناء يتبعها حيث سارت، وحيدة، منفردة، منقطعة عن كل حي، في مجاهل الموت وأهوال فيافيه... فقال: «يركب الهول وحيدا... ولا يصحبه إلا اليماني الأفلُّ»، فعاد بذلك كله إلى الحركة مرة أخرى، ولكن على غير أسلوبه الذي ألفناه من قبل، فشعث في الشعر... لتبقى الصورة حية متحركة، وإن غابت ولم يبق من شبحها شيء تبقى في السمع والغناء، وإن غابت عن رأي العين، فكان هذا التشعيث كزَمزْمة السحر التي يستدعى بها ما لا تراه العين وما لا يحس له أثر من الخافي (وهم الجن، لخفائهم) فإذا هو ماثل لأبصارهم يحدثهم ويحدثونه... فيما يزعمون[2]».

أما الصورة الثانية التي توقف عندها شاكر فهي صورة الفتية الذين أسعفوا الشاعر بطلبته، ونفروا معه لادراك ثأره من هذيل، ففي هذه الأبيات الأربعة (١٤-١٧) رفع الشاعر «لهؤلاء الفتية صورة ممثلة متحركة بأشخاصها، في سياق قصة تتابع أحداثها منذ بدأت إلى أن انتهت، صورة متحركة سريعة نابضة حافلة

---

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ١٩٨.

(٢) المصدر نفسه، ص: ١٩٩.

بالحركة والألوان، لا تعيبها زيادة، ولا يُخِلُّ بها نقص. ولو أراد شاعر أن يقص ويصور، فجاء بها في عشرين بيتا من الغناء لكان محسنا لا يعاب، والذي أعان شاعرنا على هذا الإيجاز المبدع المحكم هو ما تميز به من القدرة الفائقة على ضبط أداته وهي اللغة، ومن السلطان الخارق الذي تمكن به أن يسيطر على بحر المديد[(١)]».

ولقد تجلى إحساس شاكر الدقيق بتكامل الصورة ووفاء الألفاظ بالدلالة عليها، حين وصل إلى قول الشاعر في هذه الصورة «فاحتسوا أنفاس نوم» قال: الاحتساء: الشرب السريع المتقطع... وهذه عبارة بارعة جدا في التعبير عن اختطاف نومة بعد نومة على فزع. «فلما هوَّموا» أي: اهتزت هاماتهم... خفضا ورفعا من دبيب النعاس وروعة القلب... وقد روى المرزوقي مكان «هوّموا» «ثملوا» ولكن «هوّموا» أحق بلسان هذا المغني المصور، وهي أوفق لما في الغناء كله من الحركة. «رعتهم»: أفزعتهم وهِجتهم وخوفتهم كرة القوم عليهم،... «فاشمعلوا» خفوا ونشطوا وانطلقوا يسرعون إسراعا كأنهم طير ظماء تهوي إلى ماء... وهكذا ثم هذا الغناء العظيم بأنغامه التي تتردد أصداؤها بين الحروف والألفاظ والتراكيب خالدة كخلودها[(٢)] ».

---

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ٢٠٧-٢٠٨.

(٢) المصدر نفسه، ص: ٢٢٨-٢٢٩.

أما خاتمة هذه الصور، فهي خاتمة القصيدة، وهي قول الشاعر:

تضحك الضبع لقتلى هذيل، وترى الذئب لها يستهلُّ

وسباع الطير تهفو بطانا، تتخطاهم، فما تستقلُّ

لقد شعشع الشاعر في البيت الأول منهما «أصواتا تصيخ لها الآذان، من خلال لفظين موجزين مجردين من كل تشبيه وكناية، ولكنهما يحملان قدرا وافرا من وسم المهارة والحذق... فإنه ألقى بهذين اللفظين المجردين: «تضحك» و «يستهل»، وتركهما بالتجريد التام، يتوليان ترديد عواء الضباع والذئاب المستجيبة لصوت داعيها، حين ضحكت أول ضبع، واستهل أول ذئب، فأنصتت لها الذئاب والضباع ثم انطلقت تتعاوى، فإذا أصداء عوائها ترجعها شعاب الجبال[1]» ثم بين شاكر أن الشاعر قد أشرك السمع والبصر في معاينة المشهد (الصورة). وأن «هذه الحركة التي أدخلتها «ترى» على سياق الغناء، تمثلت العين الذئاب والضباع تُعاوي من استعواها، وهي تمرق سراعا من وراء الصخور، يتبع بعضها بعضا، هاوية إلى أرض المجزرة، حيث قتلى هذيل... فإذا هي بين والغ في دم، ومنتهش شلوا، وقاضم في عظام»[2].

أما البيت الأخير في القصيدة، فقد جاء رافعا لعيني القارىء،

---

(١) المصدر نفسه، ص: ٢٧٤.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

صورة حية متحركة بألفاظها، ومتممة لهذا المشهد، حتى كأنك تراه عيانا لا تخيلا. ومما هو فوق الحذق والمهارة هذا التأني في الوصف المفصل، والذي لا شبيه له في هذا الغناء كله، من أول بيت إلى أن انتهى إلى هذه الخاتمة الفذة الفريدة تأنِّي أناة الذي يريد أن يثبت الصورة في موضع مقدر محكم، حتى لا يفوت العين شيء من تفاصيلها الخفية بين الظلال والأضواء. وافتتحه مترنما مصورا فقال: «وسباع الطير» وبمهارة وحذق، ترك أن ينساق في نعت ما تفعله هذه السباع الجائعة بالقتلى... فإن اللفظ «سباع» وحده دال على كل ذلك... وانصرف إلى ما يغني عن هذا كله، بأن يتأنى كل الأناة في وضع كل لفظ في حاق موضعه برفق ولطف وحذر، «تهفو -بطانا- تتخطاهم- فما تستقل»، فأتى بجميع ما يمكن أن يصور حركة سباع الطير، وقد بطُنت، وتملأت، وثقلت، وشبعت شبعا لا شهوة بعده، مع شدة النهم المغروزة في الطباع، ثم انصرفت عن هذه الجيف التي رتعت في لحومها... فجعلت ترفرف بأجنحتها وتثب ثم تقع في الدماء، ثم تثب ثم تقع، وتريد أن تستقل فتطير، ولكن ما هو إلا أن تتخطى أشلاء هذه القتلى بلا مبالاة، لاهية عنها، وعن الضباع والذئاب التي كانت تؤاكلها، ولم تزل بين والغ في دم، أو منتهش شِلْوا، أو قاضم في عظم[1]».

وعلى الرغم من أنني ما زلت في دراسة المدخل الشكلي

(١) المصدر نفسه، ص: ٢٧٥.

للنقد عند شاكر، فإنني آثرت الدلالة على هذا النمط من أنماط الصورة «التي تكون من عمل القوة الخالقة[1]»، ويكون الاتجاه إلى دراستها اتجاها إلى روح الشعر[2]»، آثرت ذلك لأن الصورة «أعمق من تلك الدراسة الشكلية الخالصة، التي تعنى بجرس اللفظ، وانسجام الموسيقى[3]» ولقد كان يسيرا جدا أن أقف عند الصورة بمعناها القريب فأشير إلى أركانها وأدواتها ووسيلة الشاعر اللغوية إلى بلوغها، وأشير إلى تجلياتها من إنسان وشجر وماء وحيوان وطير[4]، ولكنني أردت الاحتفال بالصورة الدالة على الانفعال الفني العميق، المجسدة لشعور المبدع نحو الأشياء، وأردت الدلالة على نفاذ بصيرة الناقد الذي يذكي جدل النار والجوهر بين الشاعر والأشياء.

* المدخل الأخلاقي

سبق في صدر هذا الفصل ذِكْرُ أن «المدخل الشكلي هو تلخيص لكيفية تشكيل المعنى. وأن المدخل الأخلاقي تركيز على ماهية المعنى[5]» وأن «النقد- أصولا وتطبيقا- يتناول فعل

---

(١) فن الشعر، لإحسان عباس: ٢٣٨.

(٢) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(٣) المرجع نفسه، ص: ٢٣٩.

(٤) كالذي نراه في هذا التيار المتدفق من الدراسات النقدية لجزئيات معينة في الصورة كالمطر في الشعر الجاهلي، والإبل في الشعر الجاهلي، وحمار الوحش في الشعر الجاهلي، والشم، واللمس، إلى ما شئت من هذه اللطائف.

(٥) خمسة مداخل إلى النقد الأدبي: ٢٧.

الإبداع الذي يتحقق باشتراك الكاتب والقارىء، ولا موضوع له سوى كيفيات هذا الاشتراك ومغزاه[١]».

يبدو أن الحرص على الإثارة الأخلاقية للفن غريزة عميقة في النفس البشرية[٢]. وأن هناك إلحاحا على ان يكون لكل تجربة مغزى، أي: أن تكون تجربة لا يدخل فيها شيء بمحض الصدفة[٣]، بحيث يُمنح الفن أبعاداً فكرية عميقة أكثر مما له في الواقع[٤]. وقد أشار غراهام هَوْ إلى أن النظريتين: الخلقية والشكلية تتقاسمان الحقل [الحقل الأدبي] بينهما منذ أيام الإغريق إلى يومنا هذا... ومنذ البدء كان للنظرية الخلقية أعظم ثقل في الرأي وراءها، مُنَبِّهاً إلى أن ذلك لا يرجح شيئا في صدقها أو زيفها، وأن كل ما في الأمر أن الحديث عن الأدب بتعابير خلقية كان أكثر منه بتعابير شكلية[٥].

إن جوهر النظرية الخلقية هو رؤية الأدب جزءا مشاركا في مجمل الفعالية الإنسانية، وتقييمه وشرحه بالرجوع إلى هذه الكلية[٦]. وإن أبكر ٱستقصاء في الأدب (وهو لأفلاطون) هو

---

(١) دائرة الإبداع: ٥٧.

(٢) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه: ٣٣.

(٣) قواعد النقد الأدبي: ٥.

(٤) في الرواية الأخلاقية، جون كاردنر، ترجمة إيشو إلياس يوسف، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط: ١، ١٩٨٦، ص: ١٥.

(٥) مقالة في النقد: ١٦.

(٦) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

بالضبط استقصاء لمكانته في مجمل التجربة الإنسانية[1]. ومعلوم أن نتيجة هذا الاستقصاء كانت طرد الفنانين من الجمهورية الأفلاطونية لأن «المتفنن ليس إلا محاكيا لمحاكاة، فضلا عن أنه يجهل الاستعمال الصحيح للشيء الذي يحاكيه[2]» فالشعر شديد البعد عن الحقيقة، وينبع من المعرفة المشوهة[3]. وفي هذا إشارة إلى أن أفلاطون «كان يأخذ الفنون مأخذ الجد، لأن الفنون في عصره كانت قوة اجتماعية كبرى، وكان تأثيرها شاملاً[4]».

ويختلف النقاد في مفهوم النظرية الخلقية، فبعضهم يرى أن المنظور الأخلاقي لا يعني « التماس مع أية شرعية خلقية خاصة... فالنظرية التي تكمن وراء كتاب سارتر «القديس جينيه» نظرية خلقية، فهي تمجد كاتبا يفاخر بحياة اللصوص والقتلة والشواذ: أي أنها «خلق» ينطوي على انعدام الخلق[5]».

---

(١) المرجع نفسه، ص:١٣.

(٢) مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق:٤٣.

(٣) المرجع نفسه، ص:٤٤.

(٤) النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، جيروم ستولنيتز، ترجمة د. فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط:٢، ١٩٨١، ص:٥١٤.

(٥) مقالة في النقد:١٥. ولقد هاجم جون كاردنر طبيعة الموقف الأخلاقي لسارتر، وذهب إلى أنه يعتبر أبرز نموذج يعكس الخلل الذي أصاب الفكر الحديث... وأنه رسخ أركان عالم النزوة والقلق والإرباك والغثيان». في الرواية الأخلاقية:٣١.

وهذا المنظور قريب من موقف الشاعر الإنجليزي شلي (Shelly) الذي ذهب إلى أن للشعر «أثرا خلقيا وإن لم يناد بنوع خاص من الأخلاق، لأن الأخلاق ما هي إلا الحياة الفكرية في أسمى وأدق معانيها، وحياة الفكر ونشاطه في قوة خياله التي يغذيها الشعر. وفي الشعر يعيش المرء في عالم يشتد فيه إحساسنا بأن لكل شيء غرضا، وأن للحادثة قوةً خُلقيةً: أي أن للعالم مغزى مباشرا خاصا به من غير إشارة إلى أية قاعدة أو قانون خارج عنه[1]».

وفي الطرف المقابل، يقف أفلاطون في طليعة المنادين بمفهوم الأخلاق الرفيعة، فهو لا يريد «أن يتعرض البالغون فضلا عن الأطفال، لأعمال فنية ذات موضوع مذموم[2]» ويحدد بدقة «أننا لا نستطيع أن نقبل في دولتنا من الشعر إلا ذلك الذي يشيد بفضائل الآلهة والأخيار من الناس[3]». ولقد وجد في الثقافة العربية الإسلامية نقاد أخلاقيون في معاييرهم النقدية، «فالباقلاني يعيب معلقة امرىء القيس من زاوية أخلاقية ولا يكتفي ابن شرف [القيرواني] بذلك بل يقول: إن النظرة إلى بعض القصائد من الزاوية الأخلاقية إنما هي من صميم الحكم

---

(١) قواعد النقد الأدبي: ١٥٧.

(٢) النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية: ٥١٥ نقلا عن محاورة الجمهورية، فقرة (٣٧٩).

(٣) المرجع نفسه، ص: ٥١٦ نقلا عن محاورة الجمهورية، فقرة (٦٠٦).

الفني على الشعر، وتحس لدى أبن بسام [الشنتريني] تحرجه من الناحية الأخلاقية في مقاييسه النقدية، وضيقه وتبرُّمَه بكل شعر يشتم منه الإلحاد أو استعمال المصطلح الفلسفي[1]».

ولقد تساءل تولستوي: أيهما أفضل: وجود الفن الحديث كله، بما فيه من فن جيد وفن رديء، أم عدم وجود فن على الإطلاق؟ وأجاب: أعتقد أن كل شخص أخلاقي عاقل سيحكم في هذه المسألة مثلما حكم فيها أفلاطون في محاورة «الجمهورية... فالأفضل ألا يكون هناك فن على الإطلاق[2]». لأن الفن العظيم عند تولستوي هو «الذي يعكس «الإدراك الديني» لعصره. ويستخدم تولستوي صفة «الديني» للدلالة على فكرة «معنى الحياة» ومثلها العليا[3]. ولقد كان مفهوم «الجدية الرفيعة» (High seriousness)- إحدى الفضائل الكبرى للشعر بحسب أرسطو- أهم المبادىء النقدية لدى ماثيو آرنولد، وبسبب الافتقار إليها انحطت منزلة شوسر (أبو الشعر الإنجليزي

---

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ٣٧-٣٨.

(٢) النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية: ٥٢٣ وقد أشار ديفيد ديتشس: ٤١ إلى طبيعة اعتراض أفلاطون وأنه اعتراض ابستمولوجي منحدر من نظريته في المعرفة. فإذا كانت (الحقيقة) تتكون حقا من (المُثُل) التي ليست الأشياء إلا انعكاسات أو محاكاة لها، فمعنى ذلك أن كل من يحاكي هذه الأشياء، إنما يحاكي ما هو محاكاة، وهكذا يُنتج شيئا يكون شديد البعد عن الحقيقة المطلقة».

(٣) النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية: ٥٢٦.

الحديث) عن منزلة فحول الشعراء الكلاسيكيين[١]. ولقد نقل ارنولد بإعجاب قول فولتير: «ما من أمة عالجت الأفكار الأخلاقية في الشعر في قوة وعمق مثل الأمة الإنجليزية... ويبدو لي -والكلام لفولتير- أن هنا تكمن الفضيلة الكبرى للشعراء الإنجليز[٢]»، ثم عقب آرنولد على ذلك بقوله: «ولايعني فولتير بقوله: «معالجة الأفكار الأخلاقية في الشعر» نظم الأشعار الأخلاقية التعليمية، تلك التي لا تقربنا كثيرا من الشعر، بل هو يعني... توظيف الأفكار في سبيل الحياة توظيفا يتسم بالنبل والعمق[٣]».

إن التنكر للمدخل الأخلاقي في الإبداع والنقد هو أحد علامات التشظي في الشخصية المعاصرة[٤] وهو أحد النتائج السيئة لأزمة كبرى عصفت بالفنون ودفعت «بجمهرة غفيرة من نقاد الأدب الذين رفسوا بأقدامهم جانبا جميع المعالم التاريخية والأخلاقية... وتشبثوا فقط بتحليل المفردات وبنائها وبذلك لم يأتوا إلا بتحليل لغوي أدبي[٥]». وقد ذهب الناقد الإنجليزي

---

(١) تأملات في النقد، ماثيو آرنولد، ترجمة علي جمال الدين، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٦، ص:٣٨.

(٢) المرجع نفسه، ص:١٠٥.

(٣) المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

(٤) تاريخ الفكر الأوروبي الحديث (١٦٠١-١٩٧٧):٦٤٣. وقد ذكر سترومبرج ص:٦٥٨ أن هذا التشظي والانشقاق الروحي العميق عذب ولا يزال يعذب أرهف عقول الغرب حِسّاً وأخصبَها إبداعا.

(٥) المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

غراهام هَوْ يعدد المكاسب الضخمة التي تحققت خلال السنوات الأربعين الأخيرة من كفاءة تقنية ومهارة فائقة في استخدام أدوات اللغة، وفتح عالم العقل اللاواعي، إلا أنه اضطر إلى الاعتراف بأن تلك المكاسب كانت مرفوقة بفقدان الاعتبار وانعدام المدى وخسران الجوهر[1]» وهذا شبيه بمطالبة رينيه ويليك بأنَّ علينا «أن نصبح نقادا بالمعنى الحرفي لنرى وظيفة الأسلوب ضمن كلية لا بد من أن تلجأ إلى قيم تتجاوز اللغة والأسلوب إلى الاتساق والتناسق في العمل الفني، إلى علاقاته بالواقع، إلى نفاذ نظرته في معنى ذلك الواقع ومن ثم إلى مغزاه الإجتماعي ثم الإنساني[2]». ولقد حاول جون كاردنر الكشف عن الأسباب التي جعلت المجتمع الحر الحديث يشعر بالحرج والارتباك إزاء فكرة الأخلاق، فذكر أن السبب الأول هو إصرار الفنان على أن لا علاقة لفنه بالأخلاقية ما دام يكتب لنفسه فقط. وأن السبب الثاني هو وجود نوع من الأخلاقية الخفية التي تعتبر الفنان شخصا مُمَيَّزاً وأخّاذاً... مما يؤدي إلى تجاهل ما يشترك به هذا الشخص من صفات بقية الكائنات الحية كالشعور بالأمل واحتمال الاخفاق المأساوي[3].

ولا ريب في أن الإفراط في الاعتماد على المدخل الأخلاقي سيفضي إلى إهمال الأسس الجمالية في تقويم الفن وفي هذا

---

(١) المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

(٢) مفاهيم نقدية: ٤٤٤.

(٣) في الرواية الأخلاقية: ٢٦-٢٧.

خسارة كبيرة للنقد. وربما كانت الصورة الصحيحة للعلاقة بين هذين المدخلين هي أن «حقوق الأخلاق وكذلك حقوق الفن ينبغي أن تحترم، وأن أحدهما لا ينبغي أن يدفعنا إلى تجاهل الآخر ببساطة[١]». وهي الصورة التي تجلت في دراسة شاكر للشعر الجاهلي؛ فقد رأينا مبلغ الجهد النقدي الذي بذله في سبيل الكشف عن زخم الطاقة الفنية التي بذلها الشاعر (ٱبن أخت تأبط شرا) في تشكيل اللغة، وروعة الموسيقى، وجمال الصورة ودقتها، وتآزر هذه القيم الجمالية في إبداع عمل فني يتصف بالتكامل والتناسب والإنسجام، فكيف تجلى المدخل الأخلاقي في دراسته بما هو تركيز على ماهية المعنى؟.

على الرغم من قدرة شاكر الخارقة على التولج في قلب التجربة الشعرية الجاهلية، واستيلائه على غير قليل من أسرارها، إلا أنه لم يقدم تصورا كليا لطبيعة الموقف الروحي للإنسان/ الشاعر الجاهلي، وللانفعال المركزي العميق الذي يمكن أن تشتق منه جميع انفعالاته، مما يعين على تفسير التجارب الفردية واستيعابها. وليس شرطا الاتفاق مع جميع التصورات الكلية التي تحاول تفسير التجربة الجاهلية، وأن تخترق الجزئي إلى الكلي والخاص إلى العام[٢]، إلا أن هناك

---

(١) النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية: ٥٢٧.

(٢) كالذي نجده في التصور الأسطوري الذي اندلق على الشعر الجاهلي «فزيف واقعه الشعري وجرده من حيويته، فاختفى منه تبعا لذلك صورة الواقع الاجتماعي والمرحلة التاريخية التي عاشها أصحاب =

رؤى لا تنقصها الرهافة والدقة والشمول تعين على إدراك الروح الشاملة للإنسان الجاهلي كالذي نجده مثلا عند صلاح عبدالصبور[(١)]، ومطاع صفدي[(٢)]، ووهب رومية[(٣)]، فثمة مداخلُ لطيفة تحاول الإمساك بخيوط التجربة الجاهلية وتفسيرها بالاغتراف من المنبع الروحي العميق للإنسان الجاهلي.

كانت الفُتُوَّة والبهجة الروحية بآدِّراك الثأر هي المغزى الأصيل الذي كشف عنه شاكر في قراءته لهذه القصيدة، ولقد

= هذا الشعر، وغابت الدلالة التاريخية للغة فلم تعد تختزن سياقا تاريخيا واجتماعيا، بل غدت وقفا على دلالاتها التي أرادها الأسطوريون والتي لا تشير إلا إلى الآلهة الوهمية التي بعثوها من مراقدها» انظر: شعرنا القديم والنقد الجديد، د. وهب رومية، عالم المعرفة، الكويت، العدد (٢٠٧)، ١٩٩٦، ص: ١٢٥، ١٢٦.

(١) قراءة جديدة لشعرنا القديم، صلاح عبدالصبور، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٨.

(٢) «قراءة ثانية للشعر الجاهلي: الأصالة والممكن»، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد (١٠)، ١٩٨١، حيث يقول ص: ١٠: لقد كان على الشاعر الجاهلي أن يشتق جميع انفعالاته من توتر أساسي خلاق هو الحماسة للفخر، الحماسة للشجاعة والكرم والأصالة واللهو ومعاقرة الخمر، ففي تأكيد تلك الحماسة تأكيد لا شعوري أولي ضد الدهر والصحراء والجوع والذل الروحي» ويقول أيضا: ص١١: إن الجاهلية هي اصطدام فتوة الإنسان بالعدم، ومحاولة الخلاص بالنشوة... وسلوكية النشوة هي أساس مذهب الفروسية الجاهلية الذي تحكم في جميع مظاهر الحياة السابقة على الإسلام.

(٣) شعرنا القديم، والنقد الجديد: ١٧٩ فما بعدها.

تتبع بدقة تجليات الجذل الروحي بهذه القيمة في النص من غير أن يتدخل في شيء، بل إن هناك ما يشير إلى نشوة شاكر وإعجابه بالجو العنيف للنص. ويمكن الإشارة هنا إلى ثلاثة تجليات أساسية للفتوة في هذه القصيدة هي: فتوة خال الشاعر، فتوة الشاعر، وفتوة الفتية الذين هبوا لنجدة الشاعر وإسعافه بطَلِبته.

أما فتوة الشاعر فإن في الأبيات (٦-١٣) تفصيلا دقيقا لها، فالفتى كما فسره شاكر: «هو الكامل من الرجال في بأسه ومروءته، وإقدامه ونجدته، ورأيه وحزمه، ولا يراد به حداثة السن بل تمام الأخلاق واستواؤها، وبقاؤها على الشدائد جَليدة لا تَفْتُر»[١]. وإن إنعام النظر في الأبيات المذكورة دال على استبداد خال الشاعر بمعاني الفتوة: من أنفة وكرم ونجدة، وصلابة وشدة، وجلادة على قطع المهامه، وسطوة بالعدو، إلى غير ذلك من الصفات التي تشكل القسمات الأساسية للشخصية الجاهلية.

وفي الأبيات (١٨-٢٠)[٢]، يصف الشاعر «إذلال خاله هذيلا واضطراره إياها إلى أسوأ المنازل واخشنها طائعة له كما يطيع

---

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ٢١٠.

(٢) وهي قول ابن أخت تأبط شرا:

فلئن فلت هذيل شباه، لبما كان هذيلا يفل
وبما أبركها في مناخ جعجع، ينقب فيه الأظل
وبما صبحها في ذراها، منه، بعد القتل نهب وشل

البعير فينيخ ويبرك حيث يستناخ، رضي الأرض أو كرهها فجعجع ما جعجع... وإنما قال «صبحها» ليدل على رباطة جأشه وشدة بأسه وإقدامه، فيأتيهم في جبالهم ومعاقلهم أَيقاظا قادرين على أن يلقوه بحدهم وحديدهم، فلا ينجيهم ذلك من بطشته بهم، فينزل بهم من القتل ما يشاء، ثم ينتهب ديارهم ويشل إبلهم، أي يطردها ويسوقها أمامه غنيمة، لا يملكون له دفعا ولا لما فاتهم به لَحاقا[١] ويبدو أن شاكرا قد استروح إلى إحساس الشاعر الفني بفتوة خاله، فتلقاها معجبا بها، وإلا فإن هذه الصورة الخارقة لخال الشاعر مما يحتاج إلى فضل نظر وتحقيق.

أما فتوة الفتية، فقد أودعها الشاعر في الأبيات (١٤-١٧)[٢]، وتجلت في هذه النخوة التي دفعهتم للهبوب مع الشاعر لإدراك ثأره، وفي هذه الجلادة على قطع المفاوز في الهجير ووصل كلال الليل بكلال النهار، وفي هذه البطشة الماحقة التي أطبقوا بها على هذيل، وفي هذه الخفة التي يكتفىمعها بمثل حَسْوِ الطائر من النوم. ويبدو أن شاكرا قد فتن أيضا بصورة هؤلاء

---

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ٢٣٥-٢٣٦.

(٢) وهي الأبيات:

وفتو هجروا ثم أسروا ليلهم، حتى إذا انجاب حلوا
كل ماض قد تردى بماض، كسنا البرق إذا ما يسل
فادركنا الثأر منهم، ولما ينج ملحيين إلا الأقل
فاحتسوا أنفاس نوم، فلما هوَّموا، رُعتهُمُ، فاشمعلوا

الفتية وإذا به يسميهم «الفتية الأحرار» الذين تطيب نفوسهم بالموت كرما وبسالة، ويبذلون أنفسهم في إدراك ثأر ليس لهم في إدراكه نصيب[1].

أما فتوة الشاعر، فإن القصيدة كلها هي دليل فتوته؛ فقد نهد لطلب ثأر لا يلزمه وهذا من تمام فتوته في ذلك المجتمع الجاهلي الموّار بالغضب والانفعال. وإعجابه بفتوة خاله دليل على تغلغل هذا المعنى في نفسه، واستتباعه لهؤلاء الفتية الشجعان أمارة من أمارات بسالته، وبقاؤه كالئا لهم، متيقظا لعدوهم في لحظة الكلال من أدل شيء على نجدته وصلابته.

وأيضا، فإن شرب الخمر في المجتمع الجاهلي كان علامة من علامات السيادة، وحين كان الشاعر الجاهلي يتذكر مجده القديم كانت الخمرة إحدى تجليات ذلك المجد، فمن ذلك قول عبد يغوث الحارثي[2]:

---

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ٢٠٧.

(٢) المفضليات بشرح الأنباري: ٣٢٠ . والاصطباح بالخمر هو الطيبة الأولى من طيبات الحياة عند طرفة حين يقول:

ولولا ثلاثٌ هنَّ من عيشة الفتى وجدِّك لم أحفلْ متى قام عُوَّدي
فمنهن سبقُ العاذلات بشربة كُمَيْتٍ متى ما تُعْلَ بالماء تزبد

شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، محمد بن القاسم الأنباري، تحقيق عبدالسلام هارون، دار المعارف، مصر، ط:٥، ١٩٩٣، ص: ١٩٤.

كأنّيَ لم أركبْ جَوادا ولم أقلْ لخيليَ كُرِّي نَفِّسي عن رجاليا
ولم أسبأ الزِّقَّ الرَّوِيَّ ولم أقل لأيسارِ صدقٍ أعظِموا ضوء ناريا

وههنا، كان من تمام نشوة الشاعر وكمال فتوته أن يشد عظامه بالصهباء بعد أن حرمها على نفسه دهرا، وذلك قوله:

حلّت الخمر، وكانت حراما، وبلأي ما ألمَّت تحل
سقِّنيها يا سواد بن عمرو، إنَّ جسمي بعد خالي لخلُّ

ولقد أبدع شاكر في وصف هذه النشوة العارمة باكتمال الفتوة وإدراك الثأر فقال: «هاجت نشوةُ الخمر نشوةَ الظفر والغلبة واستباحة هذا الحي من هذيل، . . . ،رأى في نشوته مصارعهم ورأى ما فعل بهم منذ قليل ماثلا لعينيه، وغلت به النشوة، فالتفت إلى سواد بن عمرو، وهو ينظر في عطفيه من الخيلاء، وقام قائما كأنه جواد مُطَهَّم يمرح مختالا ويصهِل، ويقول لسواد ابن عمرو بذلك الصوت الأجش، وبذلك النغم البطيء الدالف المصور لتيه نشوان في كبريائه وعنجهيته، ولأُبَّهة ظافر غالب آيب بأنبل غنيمة، بإدراك ثأر خال قتل لايُطَلُّ دمه:

صَليتْ مني هذيل بخِرْقٍ، لا يمل الشر حتى يملوا
يُنهلُ الصَّعدةَ، حتى إذا ما نَهِلت، كان لها منه عَلُّ

متلذذا بموقع هذه النَّبْذ الصغار على ختام النغم، ومنتشيا بنشوتين: نشوة الخمر التي طال هجرانها، ونشوة الظفر الذي طال في الفلج به إطراقه[1]».

---

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ٢٦٤-٢٦٥.

عزيزٌ عليَّ أن يقف شاكر على تُخوم الأزمة الروحية العميقة للإنسان/الشاعر الجاهلي ولا يتجاوزها، وكان حَرِيّاً به أن يفعل؛ فإن بين يديه رؤيا شاملة للحياة، قادرة على الإجابة عن أسئلة الوجود والمصير. وعليه، فلم يكتب لهذه الدراسة أن تتجاوز حدود الجزئي إلى الكلي، وأن تتصل بالعواطف الكبيرة للإنسان الجاهلي، بل إن شاكرا لم يفسر سر هذه النشوة العميقة العارمة بهذه القيم الدموية، ولم يبحث في الأسباب التي أدت إلى تعاظم هذا النمط المخيف من الانفعال.

خاتمة البحث

كان هذا البحث محاولةً كشف عن شخصية محمود محمد شاكر ومجمل موقفه النقدي من الشعر الجاهلي وطبيعة قراءته لهذه الظاهرة الأدبية التي أثارت غير قليلٍ من الجدل في الثقافة العربية المعاصرة.

وقفت في الفصل الأول عند المعالم الأساسية التي أسهمت في تشكيل شخصية شاكر وموقفه النقدي. مع محاولة تتبع لأهم إنجازاته العلمية. وقد ظهر آستبداد الثقافة العربية الإسلامية بالتكوين الثقافي لشاكر، ورغبته عن غيرها من الثقافات في بناء رؤيته النقدية وأداتها، على الرغم من اطلاعه على الثقافة الغربية إحدى أعظم الثقافات إنجازا في الفكر الحديث. وظهر أيضا ضخامة الجهد الذي بذله شاكر في سبيل رَدْم الهُوَّة بين الأجيال المتأخرة واللحظات الزاهرة في الثقافة العربية؛ بما تجلى في إنجازاته العلمية من روح إبداعية في جميع الميادين التي تحرك فيها: من نشر للآثار العلمية النفيسة وقراءتها قراءة دقيقة، إلى قراءة نقدية بارعة لبعض ظواهر هذه الثقافة كما في كتابه «المتنبي»، إلى إبداع فريد يُنير طريق التعامل مع التراث كالذي رأيناه في «القوس العذراء»، وأهم من هذا كله تلك العزةُ الأدبية التي تجلت في شخصية هذا الناقد وهو يقف شامخاً مُجَلْجِلا في

وجه هجوم كاسح على الثقافة العربية الإسلامية.

وناقشت في الفصل الثاني الأصول النظرية للمنهج عند شاكر، وأن مفهومه للثقافة وانبثاقها عن أصل أخلاقي هو الدين أو ما في معناه هو أدقُّ ضابط لمفهوم المنهج عنده. وأن التجديد لا يكون صحيحا ذا معنى إلا إذا كان تجديدا ناميا من داخل الثقافة مُتحاورا مع روحها. وظهر واضحا الأثر العميق الذي أفاده شاكر من كتاب الله تعالى، ومن الجهود العلمية الدقيقة لعلماء الرواية «المُحدِّثين»، وأن «فقه اللغة» هو المدخل الأساسي لمفهوم المنهج عند شاكر، والذي ينقسم إلى شطرين: شطر في معالجة المادة، وشطر في معالجة التطبيق. وأن الأول منهما يقتضي جمعَ المادة من مظانها على وجه الاستيعاب المتيسر، ثم تصنيف هذا المجموع، ثم تمحيص مفرداته تمحيصا دقيقا بتحليل أجزائها بدقة وحذق حتى يتيسر للدارس أن يَميزَ بين صحيحها وزائفها، وأن الآخر منهما يقتضي ترتيب المادة مع التيقظ لوضع كل حقيقة من الحقائق في موضعها الذي هو حقٌّ موضعها، ثم بينت معالجة شاكر لقضية رواية الشعر الجاهلي من خلال هذا المنظور، وصحة انتساب الأثر الأدبي إلى صاحبه.

أما الفصل الثالث، دراسة النص، فقد بينت فيه نقطة الانطلاق الأولى في مواجهة النص الشعري الجاهلي وهي العلاقة بين إعجاز القرآن والشعر الجاهلي، وان القرآن الكريم حادثة أدبية فريدة ينبغي اتخاذها أصلا للدراسة الأدبية، يقتضي استيعابا

لمفهوم «البيان». وأن مدخل شاكر لتفسير العلاقة بين الشعر الجاهلي وإعجاز القرآن مدخل صحيح يتجاوز الخطأ الذي وقع فيه القاضي الباقلاني في «إعجاز القرآن»[1] حين جعل انتقاص الشعر الجاهلي والطعن في جودته الفنية مدخله الأساسي لبحث طبيعة هذه العلاقة، فتجاوز شاكر ذلك وأجاد في صياغة علاقة قائمة على أساس السمو الأدبي في كلا النموذجين، وأن ذلك يعني بالضرورة ضخامة التجربة الشعرية الجاهلية وطول عمرها حتى تصل إلى هذه المرتبة في الإبداع الفني.

وكشف هذا الفصل عن وعي شاكر بإمكانات النقد العربي القديم في دراسة النص، وأن هذا النقد لم يواصل طريقه في دراسة الشعر ونقده، بل انعطف إلى صياغة مفاهيم البلاغة. وأن شاكرا كان يعلم أن هذه المفاهيم لم تكن قادرة على الدخول في قلب التجربة الفنية والكشف عن أسرارها.

وفي الفصل الرابع أمكن التمييز بين مدخلين أساسيين في ممارسة شاكر النقدية هما: المدخل الشكلي الجمالي، والمدخل الأخلاقي، وأن الأول منهما هو تلخيص لكيفية تشكيل المعنى، وأن الآخر هو تركيز على ماهية المعنى. وقد

---

(١) انظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ٣٥٠-٣٥١. و«طريقة الباقلاني في إظهار إعجاز القرآن الكريم»، إنجيليكا نويفرت ضمن «دراسات عربية وإسلامية مهداة إلى إحسان عباس بعيد ميلاده الستين» تحرير د. وداد القاضي، الجامعة الأمريكية-بيروت، ط:١، ١٩٨١، ص:٢٨٢.

وقفت عند ثلاثة تجليات أساسية في المدخل الشكلي هي: لغة النص، وموسيقى النص، والصورة الشعرية. فوضحت أن شاكرا قد فرق بين اللغة الأدبية واللغة العادية بما عمد إليه الفنان في الاولى من تحريف مقصود في اللغة هو ما سماه شاكر بالإسباغ والتعرية. وأن الشاعر الجاهلي، ابن أخت تأبط شرا موضوع هذه الدراسة قد بنى قصيدهُ على الإيجاز المبدع في اللغة، وأن شاكرا قد استدرك على الشراح القدماء غير قليل من فهومهم للغة الشعر، ثم جعل يزيد على نص اللغة حين وجد اللغة لا تفي بالمعنى الشعري..

أما موسيقى النص، فهي إحدى تجليات وحدة القصيدة، وفيها كشف شاكر عن العلاقة المُسْتَسِرَّة بين اللغة والموسيقى والمعنى، وأماط اللثام عن طبيعة «بحر المديد» الذي بنيت عليه قصيدة «إن بالشِّعب الذي دون سَلْع» وما تقتضيه من لغة موجزة خاطفة الدلالة مدافعاً في خلالَ ذلك عن عظمة الإنجاز الموسيقى الذي تم على يد الخليل بن أحمد الفراهيدي.

أما الصورة الشعرية، فقد أوضح شاكر أن الطبيعة الموسيقية للنص قد فرضت على الشاعر أن يطّرح التشبيه المسترسل، وأن يعمد إلى الصورة الدقيقة المحددة، وأن الصورة ههنا هي تعبير عن انفعال عميق تجاه الأشياء، وأنها دالَّةٌ على روح المبدع وطبيعة إحساسه الغزير بالأشياء.

وفي إطار المدخل الأخلاقي بما هو تركيز على ماهية المعنى، بينت أن شاكرا لم يتجاوز حدود مغزى هذه التجربة

الفردية، تجربة الشاعر في هذه القصيدة «إن بالشِّعب»، وأن دراسته لم تتصل أسبابها بأسباب الموقف الوجودي للإنسان الجاهلي وتَوْقِهِ الروحي العنيف للخلود وتأكيد الذات.

لقد ثار شاكر على التهمة المُندلقة على الشعر الجاهلي، وأنه شعر مضطرب مفكك الأجزاء مفتقر إلى الوحدة، فكانت دراسته ردا علميا متينا على هذه القالة، وأثبت أن هذه القصيدة بناء فني متكامل، آخذٌ بحظ وافر من مقومات الفن الأصيل، وكان مدخله الرائع «أزمنة النص» من أنبل الوسائل التي يسلكها الناقد للكشف عن تكامل النص ووحدته، واستغل شاكر الطبيعة الموسيقية للنص للدلالة على هذه الوحدة، واستطاع أن يجلو هذه القصيدة في أبهة التكامل والانسجام.

لقد تنبه شاكر إلى سر قضية الشعر الجاهلي، وأدرك أنها «لم تكن قضية أدبية خالصة، لأن القضية الأدبية لا تقوم على ألفاظ من الهجاء، بل تقوم على دراسة مؤيدة بالبرهان والشواهد، وبالنفاذ إلى أعماق البيان الإنساني في عصوره المختلفة، أي بالنقد الذي يكشف أسرار الجمال، كما يكشف بعض ما أحاط به من العيوب. أما أن تُفضي «قضية ما» إلى احتقار شامل وازدراء واستهانة واستخفاف، ثم إلى إعراض ناشئة الأجيال، لا عن الشعر العربي وحده، بل عن الشعر العربي كله، بل عن اللغة نفسها، إعراضا لا مثيل له في تاريخ الأمم، فهذا شيء لا

تنتجه قضية أدبية[1] ».

وأيضا، أدرك شاكر خطورة «المحنة» التي ابتلي بها الشعر الجاهلي، فكتب هذه الدراسة «إكراما لناشئة الشعراء المحدثين والنقاد، فإن مآل هذا الأمر كله إليهم، فهم ورثة هذه اللغة بمجدها، وشرفها، وجمالها وفنها، لا ينبغي أن يُضللهم عنها، أو يبعثر خطاهم إليها، من عَمَدَ إلى إرث آبائهم من لدن إبراهيم وإسماعيل عليهما السلام إلى يوم الناس هذا، فسماه لهم «تراثا قديما»، ليجعله عندهم أثرا من الآثار البالية، محفوظا في متاحف القرون البائدة، ينظر إليه أحدهم نظرة من وراء زجاج ثم ينصرف. فإذا أتاح الله لهم، أو لبعضهم، أن يطأ هذا الضلال بكبرياء الفن وعظمته وصراحته وحريته، فقد ذلَّلَ لمن بعده وعورة الطريق إلى الذُّرى الشامخة، وأزاح من مجرى النهر المتدفق من منابعه الخالدة كلَّ ما يعترضه من صعاب، أشدُّها وأعتاها: التوهم والخوف، واستطالة الطريق، والعجلة إلى شيء إن صبر على امتناعه اليوم، فهو بالغه غدا وحائزه[2] ».

لقد كانت مَهَمَّةُ شاكر هي استنقاذَ القديم: شعرا ونقدا[3].

---

(١) نمط صعب ونمط مخيف: ٣٢٩.

(٢) نمط صعب ونمط مخيف: ٢٨٣.

(٣) يحسن الإشارة هنا إلى أن جون كرو رانسوم وصف أهم ما أسداه إليوت للنقد الحديث بأنه «استنقاذ النقد القديم»، وقد وجدت غير قليل من نقاط التشابه بين شاكر وإليوت في طبيعة التفكير كُلٌّ في سياق ثقافته، فكلاهما ذو إحساس باهر بالتاريخ، ونظرتهما للتجديد=

وما من شك في جلالة التجربة التي حمل أعباءها، ولكن الحاجة ستبقى ماسة إلى من يستأنف هذه التجربة ويفيد من إبداعاتها، ويدفع قراءة النص القديم إلى آفاق جديدة تكشف عن بهجته الفنية ومعاناة المبدع الروحية.

وبحق، كانت قراءة شاكر للشعر الجاهلي قراءة اجتهادية باذخة أعادت لهذا الشعر عظمته، وجعلتنا نشعر بقيمة الشعر الجاهلي وروعته، وبقدر ما أهين الشعر الجاهلي على يد بعضهم بقدر ما أعيد له الاعتبار على يد شاكر. إنها «قراءة أذكى امرىء في جيله[1]».

= متشابهة. وكلاهما يجعل الأصل الأخلاقي عماد الثقافة وجوهرها وكلاهما يؤمن أن التبعية العشواء للسلف ليست هي طريق الحفاظ على إنجازاتهم العظيمة إلى غير ذلك من وجوه التشابه، انظر: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ١: ١٣٢.

(١) بمعنى أنه لم تشتت انتباهه النظريات الدائرة حول الفن، وإنما اعتمد نظرة خاصة به، وأسلم نفسه إسلاما كليا لصنعته». انظر: إليوت الشاعر الناقد: ٤٤.

قائمة المصادر والمراجع

أ- المصادر:

١- أباطيل وأسمار، محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط٢، ١٩٧٢.

٢- أحمد محمد شاكر إمام المحدثين، محمود محمد شاكر، مجلة المجلة، العدد (١٩) ١٩٥٨.

٣- أسرار البلاغة، عبدالقاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط١، ١٩٩١.

٤- برنامج طبقات فحول الشعراء، محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، مصر، ١٩٨٠.

٥- بعض الذكرى، محمود محمد شاكر، الرسالة، المجلد (١٤) ١٩٤٦.

٦- بين جيلين، محمود محمد شاكر، الرسالة، المجلد (١٤) ١٩٤٦.

٧- بيني وبين طه، مجموعة مقالات، بضميمة كتاب المتنبي.

٨- تاريخ بلا إيمان، محمود محمد شاكر، المسلمون، العدد (٢) ١٩٥٢.

٩- تحت الليل، محمود محمد شاكر، الرسالة، المجلد (٨) ١٩٤٠.

١٠- «حافظ وشوقي»، لطه حسين، محمود محمد شاكر، المقتطف، المجلد (٨٢) ١٩٣٣.
١١- دلائل الإعجاز، عبدالقاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٩٨٩.
١٢- رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، محمود محمد شاكر، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٩٢.
١٣- الشعر الجاهلي «مقالتان»، العرب، الرياض، السنة (١٠) ج ٥+٦، والسنة (١٠) ج ٧+٨ (١٩٧٥).
١٤- صدى النقد: طبقات فحول الشعراء، رد على نقد، محمود محمد شاكر، الكتاب، المجلد (١٢)، ١٩٥٣.
١٥- «ضحى الإسلام» لأحمد أمين، محمود محمد شاكر، المقتطف، المجلد (٨٢) ١٩٣٣.
١٦- طبقات فحول الشعراء، ابن سلَّام الجمحي، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط٢، ١٩٧٤.
١٧- فصل في إعجاز القرآن، محمود محمد شاكر، بضميمة كتاب: الظاهرة القُرآنية، لمالك بن نبي.
١٨- القارىء يناجي شاعره ريتشارد لاغالين، ترجمة محمود محمد شاكر، المقتطف، المجلد (٨٥) ١٩٣٤.
١٩- القوس العذراء، محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٢.
٢٠- لا تسبُّوا أصحابي، محمود محمد شاكر، المسلمون، (١٠) ١٩٥٢.

٢١- لبيك يا فلسطين، محمود محمد شاكر، الرسالة، (١٥) ١٩٤٧.
٢٢- لقاء مع محمود محمد شاكر، تحقيق التراث، الفيصل، العدد، (٢٨٤) ١٩٧٩.
٢٣- المتنبي، محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، مصر، دار المدني - جدة، ط٣، ١٩٨٧.
٢٤- المتنبي، ليتني ما عرفته، محمود محمد شاكر، الثقافة، الأعداد (٦٠، ٦١، ٦٣) ١٩٧٨.
٢٥- مصر هي السودان، محمود محمد شاكر، الرسالة، (١٥) ١٩٤٧.
٢٦- «مقدمة حياة الرافعي»، محمد سعيد العريان، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط٣، ١٩٥٥.
٢٧- نبوة المتنبي، مجموعة مقالات، محمود محمد شاكر، بضميمة كتاب المتنبي.
٢٨- نمط صعب ونمط مخيف، محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، جدة، ط١، ١٩٩٦.
٢٩- «وحي القلم»، محمود محمد شاكر، المقتطف، المجلد (٩٠) ١٩٣٧.
٣٠- يحيى حقي صديق الحياة الذي افتقدته، بضميمة كتاب وصية صاحب القنديل، صلاح الدين معاطي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٥.

ب- المراجع العربية والمترجمة:

٣١- آفاق الفن، الكسندر إليوت، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٣، ١٩٨٢.

٣٢- الإبداع بين الفن والعلم، حسن أحمد عيسى، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٧٩.

٣٣- أبو فهر، محمود محمد شاكر بين الدرس الأدبي والتحقيق، محمود إبراهيم الرضواني، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٩٩٥.

٣٤- الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر، د. محمد محمد حسين، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٧، ١٩٨٤.

٣٥- الإحكام في أصول الأحكام، ابن حزم الأندلسي، تحقيق أحمد محمد شاكر، قدم له د. إحسان عباس، دار الآفاق، بيروت، ط٢، ١٩٨٣.

٣٦- أدبنا المعاصر بين التغير والاستمرار، د. شكري عياد، مجلة المجلة، العدد (١٤٥) ١٩٦٩.

٣٧- إدوارد سعيد: العالم، النص، الناقد، عرض فريال جبوري غزول، فصول، المجلد (٤) العدد (١) ١٩٨٣.

٣٨- إرواء الغليل في تخريج أحاديث منار السبيل، محمد ناصر الدين الألباني، المكتب الإسلامي، بيروت، ط٢، ١٩٨٥.

٣٩- الاستشراق، إدوارد سعيد، نقله إلى العربية كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط٢، ١٩٨٤.

٤٠- أسد الغابة في معرفة الصحابة، عز الدين بن الأثير،

تحقيق محمد إبراهيم البنا وآخرين، دار الفكر، بيروت، ط ١٩٨٩.

٤١- الإسلام بين الشرق والغرب، علي عزت بيجوفتش، ترجمة محمد يوسف عدس، مؤسسة بافاريا ومجلة النور الكويتية، ط١، ١٩٩٤.

٤٢- الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهلية والمخضرمين للخالديين، حققه وعلق عليه د.السيد محمد يوسف، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٨.

٤٣- الإشفاق على أحكام الطلاق، محمد زاهد الكوثري، دار ابن زيدون، بيروت، بلا تاريخ.

٤٤- إشكالية القارىء في النقد الألسني، د. إبراهيم السعافين، ضمن كتاب «الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين»، دار الحرية، ١٩٨٩.

٤٥- إعجاز القرآن، مصطفى صادق الرافعي، دار الكتاب اللبناني، ط٢، ١٩٧٩.

٤٦- الأعلام، خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٤، ١٩٧٩.

٤٧- «أعلام النهضة الحديثة: محمد شاكر»، محمد عبدالغني حسن، مجلة الكتاب، العدد (٢) ١٩٤٦.

٤٨- إليوت الشاعر الناقد، ف، ماثيسن، ترجمة د. إحسان عباس، المكتبة العصرية، بيروت.

٤٩- الإمتاع والمؤانسة، أبو حيان التوحيدي، تحقيق أحمد

أمين وأحمد الزين، مكتبة الحياة، بيروت.
٥٠- إنباه الرواة على أنباه النحاة، جمال الدين القفطي، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة.
٥١- أهذا نقد؟ أهذا كلام؟ علي الطنطاوي، الرسالة، (٦) ١٩٣٨.
٥٢- أوروبا والإسلام: صدام الثقافة والحداثة، هشام جعيط، ترجمة طلال عتريسي، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٩٥.
٥٣- الأيديولوجيا العربية المعاصرة، د. عبدالله العروي، ترجمة محمد عيتاني، دار الحقيقة، بيروت، ط١، ١٩٧٠.
٥٤- الباعث الحثيث، ابن كثير، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٨، ١٩٨٣.
٥٥- بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢.
٥٦- البلاغة واللغة والميلاد الجديد، د. مصطفى ناصف، فصول، المجلد (٩)، العددان (٣+٤) ١٩٩١.
٥٧- بناء القصيدة في النقد العربي القديم، د. يوسف بكّار، دار الأندلس، بيروت، ط٢، ١٩٨٣.
٥٨- البنية الإيقاعية في الشعر العربي، كمال أبو ديب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٣، ١٩٨٧.
٥٩- بنية العقل العربي، د. محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط٣، ١٩٩٠.
٦٠- بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة محمد الولي

ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب.
٦١- بين العقاد والرافعي، سيد قطب، الرسالة، (٦) ١٩٣٨.
٦٢- تاريخ آداب العرب، مصطفى صادق الرافعي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٨، ١٩٨٨.
٦٣- تاريخ الفكر الأوروبي الحديث، (١٦٠١-١٩٧٧)، رونالد سترومبرج، ترجمة أحمد الشيباني، دار القارىء العربي، مصر، ط٣، ١٩٩٤.
٦٤- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط٤، ١٩٨٣.
٦٥- التبعية الذهنية في النقد العربي الحديث، سيد البحراوي، مجلة أدب ونقد، العدد (١٠٤)، ١٩٩٤.
٦٦- تجديد ذكرى أبي العلاء، طه حسين، دار المعارف، مصر، ط٨، ١٩٧٦.
٦٧- تجديد المنهج في تقويم التراث، د. طه عبدالرحمن، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤.
٦٨- التجربة الخلاقة، سي. إم بورا، ترجمة سلافة حجّاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ١٩٨٦.
٦٩- التحرير والتنوير، محمد الطاهر بن عاشور، الدار التونسية للنشر، تونس.
٧٠- التربية الإسلامية ومشكلة الشخصية الإسلامية، د. محمد سعيد رمضان البوطي، مجلة الفكر العربي، العدد (٢١) ١٩٨١.

٧١- تطور القيم الأدبية في القرن التاسع عشر بين النظرية والتطبيق، بييركاكيا، فصول، المجلد (٤)، العدد (٣)، ١٩٨٤.
٧٢- التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي، إبراهيم عبدالرحمن، فصول، المجلد (١)، العدد (٣) ١٩٨١.
٧٣- تفسير القرآن العظيم، ابن كثير، دار الخير، بيروت، ط١، ١٩٩٠.
٧٤- التكوين التاريخي للأمة العربية، د. عبدالعزيز الدوري، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٤.
٧٥- التمرد على الأدب، دراسة في تجربة سيد قطب، د. علي شلس، دار الشروق، القاهرة، بيروت، ط١، ١٩٩٤.
٧٦- التيجان في ملوك حمير، وهب بن منبه، مركز الدراسات والأبحاث اليمنية، صنعاء، ط١، ١٣٤٧هـ.
٧٧- الثابت والمتحول، أدونيس، دار الفكر، بيروت، ط٥، ١٩٨٦.
٧٨- الثقافة العربية وإشكالية المثال، كمال أبو ديب، مجلة مواقف، العددان (٥٩-٦٠) ١٩٨٩.
٧٩- جدليات النص، د. محمد فتوح أحمد عالم الفكر، المجلد (٢٢) العددان (٣+٤) ١٩٩٤.
٨٠- جمهرة الأمثال، لأبي هلال العسكري، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعبدالمجيد قطامش، دار الفكر، بيروت، ط٢، ١٩٨٨.

٨١- جواب الحافظ المنذري عن أسئلة في الجرح والتعديل، اعتنى به عبدالفتاح أبو غدة، مكتب المطبوعات الإسلامية، حلب، ط١، ١٤١١هـ.
٨٢- جوته والأدب العربي، د. عبدالغفار مكاوي، مجلة المجلة، العدد (١٤٧) ١٩٦٩.
٨٣- الحريات العامة في الدولة الإسلامية، راشد الغنوشي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ١٩٩٣.
٨٤- الحضارة، د. حسين مؤنس، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٧٨.
٨٥- حكم الجاهلية، أحمد محمد شاكر، دار الاستقامة، مصر، ط١، ١٩٩٢.
٨٦- الحماسة بشرح الأعلم الشنتمري، تحقيق علي حمّودان، دار الفكر، دمشق، بيروت، ط١، ١٩٩٢.
٨٧- الحماسة بشرح الخطيب التبريزي، يحيى بن علي، عالم الكتب، بيروت.
٨٨- الحماسة بشرح المرزوقي، تحقيق أحمد أمين وعبدالسلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٨١.
٨٩- حول كتاب في الشعر الجاهلي، د. ناصر الدين الأسد، الكاتب، العدد (١٧٠) ١٩٧٥.
٩٠- حياة الرافعي، محمد سعيد العريان، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط٣، ١٩٥٥.
٩١- الحيوان، عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق عبدالسلام

هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٣، ١٩٦٩.
٩٢- خزانة الأدب، عبدالقادر البغدادي، تحقيق عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٩٨٨.
٩٣- الخصائص، صنعة أبي الفتح عثمان بن جني، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٥٢.
٩٤- خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، ويلبر سكوت، ترجمة عناد غزوان وجعفر الخليلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، بلا تاريخ.
٩٥- خواطر في النقد، أدونيس، فصول، المجلد (٩) العددان (٣+٤) ١٩٩١.
٩٦- دائرة الإبداع، د. شكري عياد، دار الياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦.
٩٧- درء تعارض العقل والنقل، ابن تيمية أحمد بن عبدالحليم، تحقيق د. محمد رشاد سالم، السعودية، جامعة محمد بن سعود، ط١.
٩٨- دراسات عربية وإسلامية مهداة إلى إحسان عباس بعيد ميلاده الستين، تحرير د. وداد القاضي، الجامعة الأمريكية، بيروت، ط١، ١٩٨١.
٩٩- دراسات عربية وإسلامية مهداة إلى أديب العربية الكبير أبي فهر محمود محمد شاكر، تحرير د. محمد رشاد سالم وآخرين، مطبعة المدني، القاهرة، ١٩٨٢.
١٠٠- دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي، ترجمة

عبدالرحمن بدوي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٨٦ .
١٠١- دروس في الألسنية العامة،فردينان دي سوسير، تعريب صالح القرمادي وآخرين الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨٥ .
١٠٢- الديوان الشرقي للمؤلف الغربي، جيته، ترجمة د. عبدالرحمن بدوي، دار النهضة العربية، القاهرة، ط١، ١٩٦٧ .
١٠٣- ديوان الشمّاخ بن ضرار الذبياني، تحقيق صلاح الدين الهادي، دار المعارف، مصر.
١٠٤- ديوان عمر بن أبي ربيعة، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الأندلس، بيروت، ط٢، ١٩٨٣ .
١٠٥- ديوان المتنبي بشرح الواحدي علي بن محمد، نشر بعناية ديترتصي، برلين، ١٨٦١ ، تصوير دار صادر، بيروت.
١٠٦- ديوان المتنبي بشرح اليازجي، دار صادر، بيروت.
١٠٧- ذيل الأمالي والنوادر، أبو علي القالي، دار الحديث، بيروت، ط٢، ١٩٨٤ .
١٠٨- الرد الوافر، ابن ناصر الدين الدمشقي، تحقيق زهير الشاويش، المكتب الإسلامي، بيروت، ط٣، ١٩٩١ .
١٠٩- رسائل ابن حزم، تحقيق د. إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١ .
١١٠- الرسالة، محمد بن إدريس الشافعي، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار الجيل، بيروت.
١١١- رغبة الآمل من كتاب الكامل، سيد بن علي المرصفي، دار البيان، بغداد، ط١، ١٩٦٩ .

١١٢- ساعات بين الكتب، عباس محمود العقاد، المكتبة العصرية، بيروت.
١١٣- سمط اللآلي، أبو عبيد البكري، تحقيق عبدالعزيز الميمني، دار الحديث، بيروت، ط٢، ١٩٨٤.
١١٤- سيد قطب الأديب الناقد، د. عبدالله الخباص، مكتبة المنار، الأردن، ط١، ١٩٨٣.
١١٥- سير أعلام النبلاء، شمس الدين الذهبي، أشرف على تحقيقه وخرج أحاديثه شعيب الأرنؤوط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٩، ١٩٩٣.
١١٦- شرح أشعار الهذليين، أبو سعيد السكري، تحقيق عبدالستار فراج، مراجعة محمود محمد شاكر، دار العروبة، القاهرة، ط١، ١٩٦٥.
١١٧- شرح ديوان المفضليات، بعناية كارلوس لايل، المطبعة اليسوعية، ١٩٢٠.
١١٨- شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، محمد بن القاسم الأنباري، تحقيق عبدالسلام هارون، دار المعارف، مصر، ط٥، ١٩٩٣.
١١٩- الشعر بين نقاد ثلاثة، ترجمة د. منح خوري، دار الثقافة، بيروت، ط١، ١٩٦٦.
١٢٠- الشعر العربي: غناؤه إنشاده، وزنه، د. محمد مندور، مجلة المجلة، العدد (٢٧) ١٩٥٩.
١٢١- الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، اليزابيت درو، ترجمة

د. محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنة، بيروت، ١٩٦١.
١٢٢- شعرنا القديم والنقد الجديد، د. وهب رومية، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٦.
١٢٣- الشعر والشعراء، ابن قتيبة، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر.
١٢٤- الشعر واللغة، د. لطفي عبدالبديع، مكتبة النهضة المصرية، ط١، ١٩٦٩.
١٢٥- شوقي شاعر البيان الأول، أدونيس، فصول، المجلد (٣) العدد (١) ١٩٨٢.
١٢٦- الصحاح، إسماعيل بن حماد الجوهري، تحقيق أحمد عبدالغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط٣، ١٩٨٤.
١٢٧- صحيح البخاري، دار الجيل، بيروت.
١٢٨- صحيح ابن حبان، تحقيق شعيب الأرنؤوط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٢، ١٩٩٣.
١٢٩- صحيح مسلم بشرح النووي، دار الخير، بيروت، ط١، ١٩٩٤.
١٣٠- الصورة الشعرية، دي لويس، ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرين، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٢.
١٣١- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، دار التنوير، بيروت، ط٢، ١٩٨٣.
١٣٢- الصورة والبناء الشعري، د. محمد حسن عبدالله، دار المعارف، مصر، ١٩٧٧.

١٣٣- طبقات الشعراء، مخطوطاً ومطبوعاً، د. علي جواد الطاهر، مجلة المورد، المجلد (٨) العدد (٣) ١٩٧٩.
١٣٤- الظاهرة القرآنية، مالك بن نبي، ترجمة عبدالصبور شاهين، دار الفكر، دمشق، ط٤، ١٩٨٧.
١٣٥- العربية، يوهان فك، ترجمة د. رمضان عبدالتواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٠.
١٣٦- العصر الجاهلي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط٨، ١٩٦٠.
١٣٧- على هامش الغفران، د. لويس عوض، دار الهلال، العدد (١٨١) ١٩٦٦.
١٣٨- علم الدلالة العربي، د. فايز الداية، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٩٨٥.
١٣٩- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٩٨١.
١٤٠- غربة الراعي، إحسان عباس، دار الشروق، ط١، ١٩٩٦.
١٤١- غضب مرتقب، د. مجدي وهبه، نقله إلى العربية زهير علي شاكر، دار المدني، جدة، ١٩٩١.
١٤٢- فتح الباري بشرح صحيح البخاري، دار الكتب العلمية، ١٩٩٤.
١٤٣- الفرق بين الفرق، عبدالقاهر البغدادي، تحقيق محمد

محي الدين عبدالحميد، دار المعرفة، بيروت.
١٤٤- الفكر العربي في عصر النهضة، إلبرت حوراني، ترجمة كريم عزقول، دار النهار، بيروت، ط٤، ١٩٨٦.
١٤٥- فن السيرة، د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت.
١٤٦- فن الشعر، د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٥٥.
١٤٧- فن الشعر، ارسطوطاليس، ترجمة عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت.
١٤٨- فنون الأدب تشارلتن، ترجمة زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط٢، ١٩٥٩.
١٤٩- في بيت أحمد أمين، حسين أحمد أمين، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط٢، ١٩٨٩.
١٥٠- في الرواية الأخلاقية، جون كاردنر، ترجمة إيشو الياس يوسف، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦.
١٥١- في الشعر الجاهلي، طه حسين، دار الكتب المصرية، ١٩٢٦.
١٥٢- في ظلال القرآن، سيد قطب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٧، ١٩٧١.
١٥٣- في الميزان الجديد، د. محمد مندور، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط٣.
١٥٤- قراءة جديدة لشعرنا القديم، صلاح عبدالصبور، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٨.

١٥٥- قراءة في ظاهرة الانتحار في الأدب العربي الحديث، د. خليل الشيخ، مجلة دراسات (العلوم الإنسانية)، الجامعة الأردنية، المجلد (٢١)أ، العدد (٥) ١٩٩٤.

١٥٦- قراءة نقدية لكتاب رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، سعد مصلوح، العربي، العدد (٣٥٣) ١٩٨٨.

١٥٧- قواعد النقد الأدبي، لاسَلْ أبر كرومبي، ترجمة د. محمد عوض محمد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ١٩٨٦.

١٥٨- القوس العذراء، د. زكي نجيب محمود، مجلة الكاتب العربي، العدد (١٥) ١٩٦٥.

١٥٩- الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، تحقيق الحساني حسن عبدالله، مؤسسة عالم المعرفة، بيروت.

١٦٠- الكشاف، الزمخشري محمود بن عمر، دار الريان، مصر، ط٣، ١٩٨٧.

١٦١- كلمة الحق، أحمد محمد شاكر، مكتبة السنة، مصر، ط٢، ١٩٨٨.

١٦٢- اللزوميات، أبو العلاء المعري، تحقيق أمين الخانجي، دار الهلال، بيروت، مكتبة الخانجي، مصر، ١٣٤٢هـ.

١٦٣- اللغة الشاعرة، عباس محمود العقاد، دار غريب، القاهرة، ١٩٧٧.

١٦٤- اللغة والتفسير والتواصل، د. مصطفى ناصف، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٥.

١٦٥- اللغة والنقد الأدبي، د. تمام حسان، فصول، المجلد (٤) العدد (١) ١٩٨٣.
١٦٦- المؤرخ والناقد الأدبي،آلن دوجلاس، ترجمة فؤاد كامل، فصول المجلد (٤) العدد (١) ١٩٨٣.
١٦٧- المتنبي ليس شاعراً، راشد المبارك، مجلة العربي، العدد (٤٣٠) ١٩٩٤.
١٦٨- محمد شاكر، أحمد محمد شاكر، المقتطف (٩٥) ١٩٣٩.
١٦٩- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د. عبدالله الطيب، دار الفكر، بيروت، ط٢، ١٩٧٠.
١٧٠- مستقبل الشعر العربي، محمود أمين العالم، المقتطف، المجلد (١٥) العدد (٣) ١٩٤٩.
١٧١- مسند الإمام أحمد بن حنبل، تحقيق شعيب الأرنؤوط وعادل مرشد، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٩٣.
١٧٢- مشارق أنوار القلوب ومفاتح أسرار الغيوب، ابن الدباغ الأنصاري، تحقيق هلموت ريتر، دار صادر، بيروت.
١٧٣- مشكلة الثقافة، مالك بن نبي، دار الفكر، دمشق، ط٢، ١٩٧٩.
١٧٤- مشكلة المنهج في النقد العربي المعاصر، فصول، المجلد (١) العدد (٣)، ١٩٨١.
١٧٥- مصادر الدراسة الأدبية، يوسف أسعد داغر، بلا تاريخ.

١٧٦- مصادر الشعر الجاهلي، د. ناصر الدين الأسد، دار الجيل، بيروت، ط٨، ١٩٨٨.
١٧٧- مصطفى صادق الرافعي بمناسبة ذكراه الأولى، أحمد حسن الزيات، الرسالة السنة (٦)، ١٩٣٨.
١٧٨- معالم في الطريق، سيد قطب، دار الشروق، بيروت، ط١٠، ١٩٨٣.
١٧٩- معجم البلدان، ياقوت الحموي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٧٩.
١٨٠- مفاهيم نقدية، رينيه ويليك، ترجمة د. محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٧.
١٨١- مقالات في الإناسة، ليفي شتراوس، ترجمة د. حسن قبيسي، دار التنوير، بيروت.
١٨٢- مقالات في النقد، ت. س. إليوت، ترجمة لطيفة الزيات، مكتبة الأنجلو مصرية.
١٨٣- مقالة في النقد، غراهام هو، ترجمة محيي الدين صبحي، مطبعة جامعة دمشق، ١٩٧٣.
١٨٤- مقدمة ابن الصلاح، تحقيق د. نور الدين عتر، دار الفكر، دمشق، ١٩٨٦.
١٨٥- الملامح الفكرية للحداثة، خالدة سعيد، فصول، المجلد (٤)، العدد (٣) ١٩٨٤.
١٨٦- المناهج المبتورة في قراءة التراث الشعري: البنيوية نموذجاً، محمد ناصر العجيمي، فصول، المجلد (٩) العددان

(٣+٤)، ١٩٩١.
١٨٧- مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ديفيد ديتشس، ترجمة د. محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ١٩٦٧.
١٨٨- المنهج لإحكام قيادة العقل والبحث عن الحقيقة في العلوم، رينيه ديكارت، ترجمة فواز الملاح ومحمد الصالح، دمشق، ط١، ١٩٨٨.
١٨٩- موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، دار القلم، بيروت، ط٤.
١٩٠- موسيقى الشعر العربي، د. شكري عياد، دار المعرفة، القاهرة، ط١، ١٩٦٨.
١٩١- النحو والشعر: قراءة في دلائل الإعجاز، د. مصطفى ناصف، فصول، المجلد (١) العدد (٣)، ١٩٨١.
١٩٢- النص المجرح هل من بلسم؟ د. حسام الخطيب، مجلة الأقلام، العدد (٥) ١٩٩٠.
١٩٣- نصوص مختارة، ف. بيلنسكي، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٠.
١٩٤- نظرية الأدب، رينيه ويليك واوستن وارين، ترجمة محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٣، ١٩٨٥.
١٩٥- النقد الأدبي، تاريخ موجز، ويليام ويمزات وكليانث بروكس، ترجمة د. حسام الخطيب، ومحيي الدين صبحي، مطبعة جامعة دمشق، ١٩٧٥.

١٩٦- النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ستانلي هايمن، ترجمة د. إحسان عباس و د. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨١.
١٩٧- النقد، طبقات فحول الشعراء، حققه وشرحه الأستاذ محمود محمد شاكر، السيد أحمد صقر، مجلة الكاتب، المجلد (١٢) السنة (٨) ١٩٥٣.
١٩٨- النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، جيروم ستولنيتز، ترجمة د. فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٨١.
١٩٩- النقد المنهجي عند العرب، د. محمد مندور، دار نهضة مصر، القاهرة.
٢٠٠- هايدغر والشعر: الشاعر لا يأتي بالخلاص، ميشيل هار، مجلة فكر وفن، العدد (٤٧) ١٩٨٨.
٢٠١- الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص، د. نصر حامد أبو زيد، فصول، المجلد (١)، العدد (٣) ١٩٨١.
٢٠٢- الوحشيات، حبيب بن أوس الطائي، تحقيق عبدالعزيز الميمني ومحمود محمد شاكر، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٦٨.
٢٠٣- وحي القلم، مصطفى صادق الرافعي، حققه وضبطه محمد سعيد العريان، دار الكتاب العربي، بيروت.
٢٠٤- ورقات عن فلسفات إسلامية، محمد عزيز الحبابي، دار توبقال، المغرب، ط١، ١٩٨٨.

٢٠٥- وصية صاحب القنديل، صلاح الدين معاطي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٥.
٢٠٦- وفاة العلامة الشيخ محمد شاكر، أحمد حسن الزيات، الرسالة، العدد (٣١٣) ١٩٣٩.

الفهرس